BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

DIRETTA DA

LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO ROMA

ANNO XII - NUMERO 5 - MAGGIO 1951

Il IV congresso internazionale di cinematografia scientifica

Nella città di Firenze, dal 14 al 22 ottobre scorso si sono svolti i lavori del IV Congresso Internazionale dell'Association Internationale du Cinéma Scientifique. Rappresentanti di molti Paesi, cineasti e uomini di scienza, tecnici ed organizzatori sono venuti a questo convegno internazionale per porre, discutere, risolvere, nei limiti delle funzioni e delle possibiltà di questa importante associazione internazionale, i vari e non certo semplici problemi concernenti un settore della produzione cinematografica, quanto mai importante per gli strettissimi legami che lo vincolano da una parte al progresso della conoscenza umana, dall'altra agli sviluppi della scienza moderna, ma che ancora rappresenta in buona parte dei Paesi una negletta cenerentola rispetto alla produzione cinematografica spettacolare.

Diciamo subito però, e con perfetta conoscenza di causa, a Congresso concluso, che se un significato più ampio, al di sopra delle più importanti questioni tecnico-scientifiche, produttive, organizzative nel campo della distribuzione e dello scambio, trattate in assemblea plenaria e nei Comitati tecnici, emerge in maniera chiara dai lavori del Congresso, questo consiste proprio nella coscienza acquisita, durante il suo svolgimento e nelle conclusioni che ne hanno suggellato la chiusura, che il cinema scientifico nella sua più vasta accezione — mezzo di divulgazione delle nozioni scientifiche, strumento di ricerca scientifica, ausilio di fondamentale importanza nell'insegnamento universitario — si trova in vari Paesi alla vigilia di una svolta importante, che ne potrà determinare, forse, l'uscita definitiva dall'età infantile. Non sembri esagerata questa affermazione. L'adesione a questo Congresso di venticinque Paesi, con la partecipazione attiva di ben diciotto nazioni, che hanno mandato loro film; la qualità e la quantità dei film inviati, che a giudizio unanime dei congressisti hanno dato prova dell'alto livello raggiunto dalla cinematografia sul piano tecnico-scientifico; l'estremo interesse portato ormai allo strumento cinematografico dagli uomini di scienza; il concorde riconoscimento dei rappresentanti delle nazioni presenti al Congresso che la cinematografia scientifica è uno dei mezzi più potenti di scambio della cultura e della conoscenza tra i popoli e di rafforzamento dei reciproci legami nella prospettiva di un sempre più elevato progresso civile e di una pacifica convivenza; questi tutti sono elementi più che probativi per una constatazione ras-

sicurante e per la fiducia da porre nello sviluppo vitale ed organico del cinema scientifico. A ciò si deve aggiungere — fatto non trascurabile e significativo di molte cose — l'interesse vivo portato dal pubblico della città ospite del Congresso ai lavori dell'assemblea e soprattutto alle proiezioni. Un pubblico attentissimo ha difatti affollato per ben otto sere di seguito il teatro Cherubini prima e il ridotto del teatro Comunale poi, assistendo per tre ore consecutive a proiezioni a volte difficili, precedute per lo piú da introduzioni strettamente tecnico-scientifiche, trattanti argomenti spesse volte lontani dalla preparazione culturale della maggior parte dei presenti. Il che dimostra ancora maggiormente, ed attraverso una via per la quale la dimostrazione poteva pensarsi quanto mai difficile, quanto siano erronee ed interessate le consderazioni sui gusti e le tendenze del pubblico, sulla sua pretesa superficialità e sul suo disinteresse per ciò che il cinema può dargli di utile e di costruttivo.

Naturalmente con quanto precede non si vogliono far nascere illusioni o creare false prospettive; è bene ribadire che ciò che ora è in via di realizzarsi è solo l'uscita dall'età infantile. Se, infatti, da un lato abbiamo paesi (Francia, Gran Bretagna, U.R.S.S., U.S.A.) dove, sia pure con principi e con prospettive diverse, con differenti mezzi e con diversa impostazione del rapporto scienza-cinema-divulgazione, i progressi compiuti sono veramente notevoli (e straordinari anche, come nella cinematografia scientifica sovietica), e dall'altro vi sono Paesi (Olanda, Polonia, Belgio, Cecoslovacchia, Ungheria ecc.) che con analoghe differenze di principi, di prospettive e di mezzi, sono sulla strada di un fecondo inizio, pur tuttavia non solo si è ben lontani dal raggiungimento, nella maggioranza dei Paesi citati, delle finalità proprie alla cinematografia scientifica, ma si è ben lontani dall'esistenza di condizioni che permettono il suo sviluppo nei rimanenti Paesi, il suo diffondersi nel mondo, il suo impiego nel campo della ricerca scientifica.

Ecco perché l'« Institut de Cinématographie Scientifique », sorto a Parigi nel 1930 per merito di Jean Painlevé, e la « Scientifique Film Association », sorta in Gran Bretagna nel 1943 per iniziativa di John Maddison in seguito ad un congresso dei Cineclub scientifici e del Sindacato dei lavoratori della scienza, crearono nel 1947 l'Association International du Cinéma Scientifique (International Scientific Film Association). Vale la pena riportare parte del preambolo del suo Statuto, in cui sono espressi gli elementi fondamentali della sua attività e del suo programma:

« L'Association est établie avec l'espoir que la cooperation Internationale dans les Sciences doit contribuer de plus en plus au maintien de la paix entre les nations et au bien-être de l'humanité et que dans telle cooperation le Cinéma a un rôle considerable à jouer.

Les Membres de l'Association sont persuadés que toutes les méthodes avec les quelles le cinéma peut aider l'accroissement du bien-être humain par les applications de la Science doit être plus energiquement poursuivi. De telles méthodes comprennent:

1) Les recherches scientifiques et techniques pour le developpement et l'amélioration de la cinématographie.

2) Les recherches dans toutes les branches des Sciences par l'emploi des méthodes, procédès et techniques du cinéma.

3) L'exposition des résultats des traveaux des chercheurs, et des theories scientifiques.

4) La vulgarisation des connaissances scientifiques et des connaissances techniques, ainsi que leur répercussion sur les conditions économiques et sociales, et sur la psychologie des individus ».

Evidentemente queste vaste e ambiziose enunciazioni non possono tradursi in pratica se non perseguendo il metodo che ha sempre caratterizzato il progresso della scienza, e cioè la cooperazione internazionale ed il libero scambio delle conoscenze scientifiche. Da ciò una serie di misure pratiche per lo svolgimento dei compiti che l'Associazione si è posti, sia per le reciproche informazioni sulla produzione, l'impiego e l'influenza dei film scientifici, sia per lo scambio dei film e del materiale cinematografico, nonché delle esperienze e dei risultati degli studiosi.

Dall'attività svolta dall'Associazione in questi brevi anni di vita (interessante in proposito la lettura degli atti dei Congressi precedenti di Londra e di Bruxelles) e soprattutto dal bilancio notevolmente positivo del Congresso di Firenze, si può senz'altro asserire che l'Associazione, malgrado le molteplici difficoltà, sta perseguendo con risultati abbastanza efficaci l'attuazione, sul piano internazionale, delle sue finalità piú importanti. Espressione indubbia della sua vitalità e della sempre sua maggiore influenza è il fatto che attualmente ben quindici nazioni sono ufficialmente affiliate ad essa (Africa del Sud, Australia, Austria, Belgio, Brasile, Canadà, Cecoslovacchia, Francia, Gran Bretagna, Italia, Monaco, Olanda, Polonia, Svizzera, Uruguay) mentre altre nazioni hanno inviato ai suoi Congresi o propri osservatori o la loro migliore produzione cinematografica scientifica (Argentina, Cile, Danimarca, Germania, Jugoslavia, Messico, Ungheria, U. R. S. S., U. S. A., Santa Sede).

L'Italia vi è rappresentata dal 1949 dalla Commissione per la Cinematografia scientifica, la quale, pur essendo al secondo anno di vita, ha dimostrato una particolare attività in questo campo facendosi promotrice di iniziative varie sul piano universitario per la diffusione del film scientifico, e partecipando, come branca nazionale dell'A.I.C.S., all'attività di questa Associazione. La sua opera è guidata dalla persuasione della necessità di far comprendere ad uomini di scienza, alle autorità governative, ai docenti, ai produttori, — ivi compreso l'Istituto Nazionale LUCE — l'estrema importanza che il cinema scientifico riveste nel complesso della cultura nazionale, nell'insegnamento universitario, nella ricerca scientifica, nell'elevamento culturale del popolo, e perchè no?, anche nello sviluppo commerciale della nostra do-

cumentaristica cinematografica. La quale, invece di baloccarsi con soggetti estetizzanti o turistici di scarso interesse e spesso mal realizzati, o con attualità vuote di contenuto (abile baloccarsi però, che provvide disposizioni rendono piú piacevole e piú proficuo...) troverebbe con l'aiuto e la direzione degli Istituti scientifici un campo inesplorato e vastissimo di realizzazioni originali e valide non solo per il pubblico specializzato e colto, ma anche per quello molto piú vasto delle sale cinematografiche.

Col Congresso di Firenze, che è stato organizzato superando l'indifferenze burocratiche e l'indigenza inerente alla sua squisita funzione « cinematografica » e « scientifica » al tempo stesso, la Commissione ha voluto appunto porre all'attenzione delle persone piú su citate, il problema delle cinematografia scientifica attraverso l'incontestabile testimonianza di una assemblea internazionale e di una produzione cinematografica straniera che ha dato luogo ad una vasta rassegna internazionale del film scientifico, la piú originale e interessante fin'ora svoltasi in Italia. E' emerso in modo chiaro il quadro della situazione nazionale che pure in tempi passati annoverava qualche appassionato cultore (come l'Omegna) la cui notorietà era riuscita a varcare i confini e la cui opera, presentata in retrospettiva al Congresso, ha suscitato ancore un vivo interesse.

Bene quindi è intervenuta l'iniziativa del presidente della Commissione di Cinematografia scientifica, prof. Mario Ponzo, che ha invitato a far parte del Comitato d'onore del Congresso autorità del Governo e presonolità della scienza e della cultura italiana, che non potevano restare insensibili a un simile invito. Acquista cosí un significato pieno di favorevoli auspici per la « nascita » di una cinematografia scientifica italiana il fatto che abbiano dato la loro adesione il Ministro della P. I., on. Gonella, il sottosegretario alla Presidenza, on. Andreotti, l'on. Cotellessa, alto commissario per l'Igiene, il presidente del C. N. R. prof. Colonnetti, il presidente dell'Accademia dei Lincei, prof. Castelnuovo, il direttore dell'Istituto superiore di Sanità Pubblica, prof. Marotta, i rettori delle Università di Roma e di Firenze, e un foltissimo stuolo di professori delle stesse Università, tra i quali ricordiamo i proff. Vernoni, Giordani, Almagià, Valdoni, Morettini, Spadolini, Giacomini, ecc., nonche personalità del Cinema come Luigi Chiarini, Umberto Barbaro e il commissario dell'Istituto Nazionale LUCE, dr. Fattorosi ecc. Ai quali bisogna aggiungere le autorità fiorentine e primo tra tutti il Sindaco della città, Mario Fabiani, che ha non solo reso piú gradito il soggiorno degli ospiti con la magnifica accoglienza al Palazzo Vecchio, ma ha concretamente contribuito alla riuscita organizzativa del Congresso.

Svoltosi nei primi due giorni nella splendida cornice delle sale di Palazzo Vecchio e poi preseguito in quelle eleganti del Teatro Comunale, il Congresso ha avuto tre distinte fasi di svolgimento.

La prima, costituita dalle relazioni e dalle discussioni di carattere generale cui hanno partecipato in assemblea plenaria i delegati dei Paesi menbri effettivi ed osservatori, si è conclusa con la presentazione e l'approvazione dei vari ordini del giorno, delle relazioni dei comitati permanenti, di una mozione conclusiva e infine con l'elezione del Consiglio Direttivo e del Bureau.

La seconda è consistita nello svolgimento dei lavori dei comitati permanenti, medico e del film di ricerca scientifica.

La terza ha visto sugli schermi del Teatro Cherubini, dell'Università e del ridotto del Teatro Comunale il succedersi ininterrotto di cento e piú film provenienti da ben diciotto Paesi (Africa del Sud, Australia, Austria, Belgio, Canadà, Cecoslovacchia, Francia, Germania, Italia, Gran Bretagna, Norvegia, Olanda, Polonia, Svizzera, Stati Uniti, Ungheria, Uruguay, Unione Sovietica) molti dei quali sono stati proiettati, come piú su si è detto, per otto sere successive, in un riuscitissimo festival pubblico del film scientifico.

Vari sono stati i problemi discussi in sede di assemblea generale, dopo l'apertura dei lavori effettuata dal Presidente, John Maddison, e la relazione del Segretario Generale Jean Painlevé, sull'attività svolta dall'A.I.C.S. nel 1949-1950.

Gli argomenti all'ordine del giorno erano diversi e prevedevano, tra l'altro, la discussione sulla costituzione della Cineteca internazionale del film scientifico a Bruxelles, sulla redazione definitiva della « fiche » internazionale, sulla produzione internazionale di film scientifici, sulla approvazione dello Statuto dell'Associazione, sulla pubblicazione di un Bollettino internazionale, nonché la relazione del rappresentante di ogni singola delegazione sulla propria situazione nazionale nel campo della cinematografia scientifica.

Importante il primo argomento sulla costituzione della Cineteca internazionale. Se si pensi che i film scientifici, sia di divulgazione, sia di ricerca o non sono soggetti ad alcuna disposizione legale che ne garantisca la conservazione e li preservi dalla distruzione e dal deterioramento del tempo e dell'uso, oppure costituiscono geloso ed esclusivo patrimonio dell'Istituto scientifico o dello scienziato che li ha prodotti, risulta chiara la indispensabilità di un organismo presso il quale i film piú importanti vengano depositati e salvaguardati dalla distruzione e possono essere facilmente reperibili dagli studiosi per le loro ricerche.

A queste fondamentali esigenze, oltre a quella di una raccolta quanto piú possibile completa di documentazione di film scientifici sul piano mondiale, risponde la costituzione della Cineteca dell'AICS; la quale per essere diretta da Luc Haesaerts, che ne è stato il caldo patrocinatore e per avere ottenuto dal governo belga un aiuto cospicuo, seppure parziale, per il suo funzionamento, e per aver già concretamente iniziata la raccolta dei film (molti ne sono stati promessi al Congresso) offre tutte le garanzie per il suo vitale sviluppo.

Naturalmente, la discussione è stata in alcuni momenti animata, né è mancata la digressione di qualche delegato che pensava risolti già tutti i problemi di distribuzione e di scambio internazionali, o le insistenti critiche di qualche altro sulla già scontata inefficienza di questo organismo.

Ben ha fatto Haesaerts a porre l'accento sui « limiti » che nella attuale situazione non soltanto belga ma anche internazionale, esistono per il funzionamento « ideale » di istituzioni del genere, limiti che sono rappresentati proprio da tutti quegli ostacoli — di carattere produttivo, finanziario, giuridico, doganale, ecc. — che proprio l'Associazione con la sua azione internazionale tenta di eliminare. Ciò non significa naturalmente non prospettarsi problemi, più vasti, ed in questo senso è stata accettata una mozione Fattorosi-Ponzo, nella quale si auspicava la costituzione di Cineteche nazionali di film scientifici, da cui fosse possibile alimentare quella internazionale.

Ma perché questa mozione non restasse semplice aspirazione non realizzabile sul terreno concreto dei fatti, è stato fatto osservare (Tosi) che senza una regolamentazione giuridica, nell'ambito di ciascuna nazione, in materia di « deposito legale » di film scientifici, non sarebbe stato possibile la costituzione di una efficiente Cineteca nazionale, e che quindi il problema andava spostato su un piano normativo-giuridico, nell'ambito di ogni Paese, e su un piano di merito, nel senso di stabilire i criteri di giudizio per la validità del carattere scientifico dei film.

Cosí l'assemblea, accettando la mozione Fattorosi-Ponzo, ha demandato al nuovo Direttivo dell'Associazione l'esame della questione del « deposito legale » (modificato su proposta inglese in « deposito nazionale ») che Tosi nel frattempo aveva formulato in mozione.

La discussione si è quindi conclusa con la precisazione della funzione della Cineteca di Bruxelles — raccolta di documentazione, raccolta di film, « consultation sur place » dei documenti cinematografici da parte degli studiosi — e con la proposta che ogni delegazione nazionale presente al Congresso analogamente a quanto Painlevé aveva precedentemente fatto con la dichiarazione di inviare i suoi film alla Cineteca di Bruxelles, si esprimesse sulle possibilità pratiche di depositare film alla Cineteca: sul che alcune delegazioni presenti (Inghilterra, Francia, Belgio, Polonia, Uruguay) hanno in linea di massima risposto favorevolmente.

Un altro importante argomento del Congresso concerneva il criterio di raccolta e lo scambio di informazioni sulla produzione mondiale dei film scientifici. Una commissione composta da P. Lunders (Belgio), da M. C. A. Burmester (Australia), da M. Donaldson (Gran Bretagna), ha portato a termine durante lo svolgimento del Congresso, lo studio intrapreso dall'A.I.C.S. da più di un ano e ha elaborato la redazione definitiva di una « fiche » corrispondente alla esigenza di una completa e obiettiva informazione sui film, non disgiunta da un

sia pur sommario giudizio valutativo su di essi. Dal prossimo gennaio inizierà da parte della segreteria dell'A.I.C.S. a Parigi la distribuzione delle « fiche » in bianco agli affiliati, alle persone o enti che ne facciano richiesta. Il materiale raccolto permetterà di soddisfare eventuali richieste di informazioni su un dato film, mediante l'invio di una fotocopia della « fiche » stessa.

L'assemblea ha poi discusso, approvandola, la proposta di realizzazione in coproduzione internazionale di un film sulla meteorologia del quale una prima sceneggiatura era già stata redatta. Questa decisione rappresenta un concreto passo in avanti sulla via della cooperazione internazionale e dello scambio delle esperienze in sede produttiva e realizzatrice, che rientra negli scopi fondamentali dell'Associazione.

Nell'ultima fase dei lavori del Congresso si sono ascoltate le relazioni conclusive dei comitati permanenti, sui cui lavori ci soffermeremo tra poco, e sintetiche relazioni sulle singole situazione nazionali nel campo del cinema scientifico; a queste son seguite le votazioni su vari ordini del giorno, e l'approvazione della mozione conclusiva del Congresso.

Tra le varie proposte sono da menzionare una del delegato polacco sulla produzione di uno o piú film sull'uso pacifico dell'energia atomica, da presentare al prossimo Congresso (proposta assunta con qualche lieve modifica nella mozione finale del Congresso) e un ordine del giorno Ponzo, auspicante l'ampliamento sul piano internazionale di una inchiesta svolta a Roma presso professori e docenti sul cinema scientifico. Sul piano poi della diffusione del film scientifico sono stati prospettati una intensificazione degli scambi tra le associazioni nazionali dell'A.I.C.S., una maggiore attività divulgativa di queste ed in particolare l'opportunità di stringere rapporti con i Circoli del Cinema o con le loro organizzazioni federative per l'eventuale distribuzione di film scientifici.

Una delle caratteristiche del Congresso di quest'anno sono stati i lavori dei comitati permanenti di medicina e chirurgia e del film di ricerca.

Il comitato medico, che durante l'anno ha svolto una discreta attività grazie ad alcuni suoi componenti come Pollart (Belgio), il prof. Talice (Montevideo), G. B. Stanford e M. Donaldson (Gran Bretagna), ha esposto nella relazione conclusiva il suo programma, del quale i punti salienti sono i segenti: *a*) La pubblicazione di un catalogo di film sulla Parassitologia, per il quale è già stato raccolto il materiale occorrente; il catalogo, che avrà una vasta distribuzione, conterrà anche una serie di proposte per coordinare la produzione di film in questo campo; *b*) La costituzione di una Cineteca di film sulla Parassitologia in diretto rapporto con la Cineteca di Bruxelles; *c*) Lo studio per l'anno 1950-51, di due argomenti, che dovrebbero essere oggetto di realizzazione cinematografica: *La maternità e lo sviluppo del*

bambino considerato dal punto di vista medico-sociale e lo studio di progetti di film sulla batteriologia.

Il comitato ha curato durante lo svolgimento del Congresso la presentazione di programmi di film di carattere medico-chirurgico in tre sedute, una pubblica, una riservata ai membri del Congresso e l'altra ai medici della città di Firenze.

Questi film, che hanno rappresentato poco piú di un quinto dei film del Congresso, si possono dividere in tre categorie: film di insegnamento, strettamente didattici; film di divulgazione; film di propaganda (ad es. per un dato prodotto terapeutico o... per lo specialista già celebre o sulla via di diventarlo).

Segnaliamo tra i primi, due film belgi a colori, *La maladie bleue et sa technique chirurgicale selon la méthode de Blalock* di J. Govaerts e *Technique de l'iridincleisis et de la cyclodiatermie,* dell'Istituto oftalmologico di Liegi, nei quali l'esposizione didattica si accompagna ad una onesta resa cinematografica e ad un discreto colore; alcuni film chirurgici tra i quali i retrospettivi di Pasinetti (*oper. n.* 14, 19, 31), alcuni di Lamberti (notevole *La chirurgia dell'orecchio medio*), e soprattutto un buon film a colori olandese sull'intervento per un tumore dell'esofago, nel quale è osservato un rigoroso procedimento didattico.

Ma sui film chirurgici c'è da intendersi: non è facile realizzare un buon film di chirurgia per l'insegnamento universitario e specialistico. Si assiste in questi ultimi tempi, anche in Italia, ad una moltiplicazione di documentari chirurgici per lo piú a sedici mm. Quanti di questi effettivamente assolvono alla loro *unica* funzione possibile, quella cioè di essere visionati nelle aule universitarie, e quanti invece non assolvono a una funzione puramente reclamistica della fama del chirurgo X, o, quel che è peggio, non vengono proiettati in pubbliche sale a spettatori non preparati che o si disgustano o si esaltano o sono morbosamente attratti? Giustamente al Congresso si è fatto rilevare che non sempre questi film possono considerarsi scientifici.

Particolare menzione merita invece *Le praticien devant la radiographie vertébrale,* che ha ottenuto il primo premio per il film scientifico a Venezia. Diciamo subito che non è stato, a nostro giudizio, il migliore del gruppo francese, però ai pregi formali esso aggiunge senza dubbio quello di offrire al medico una vasta casistica di radiogrammi ben commentati. Ci aspettavamo però di più da questo film, di cui si parlava cosí bene e siamo rimasti alquanto delusi alla fine quando alla lunga serie di radiogrammi non è seguita alcuna inquadratura direttamente ripresa allo schermo fluorescente, che dimostrasse l'alterata funzionalità dei segmenti lesi o malati della colonna vertebrale: in un documentario di alto livello come questo, le riprese dirette allo schermo radiografico avrebbero offerto una documentazione veramente completa ed interessante dal punto di vista clinico-radiologico. Eppure la Francia con i suoi Comandon e Lomon è stata all'avanguardia nel

progresso della tecnica radio-cinematografica, e credo che in questo campo sia ancora molto avanti.

Tra i film divulgativi sono da rilevare *Vaccines and Vaccination* (Australia), *Moviments of the rabbit's Alimentary Canal* (Gran Bretagna), sulla motilità dell'apparato digerente del coniglio, e *Science against cancer* (Canadà), che pur presentando abbondanza di surrealistiche inquadrature ed abusando di quella che potrebbe definirsi « retorica del mistero delle cause del cancro », riesce con una certa efficacia ad illustrare alcuni aspetti della lotta contro la grave malattia.

E' noto che il cinema oltre ad essere un potente mezzo di conoscenza e di divulgazione scientifica, è uno strumento ormai divenuto indispensabile nella tecnica della ricerca scientifica di molti settori della scienza (biologia vegetale e animale, astronomia, fisica, ecc.), oltre che, in molti casi, nel controllo di alcuni procedimenti industriali.

In questo senso (in quel senso originario, cioè, che « determinò » l'invenzione del cinema, il quale prima di essere spettacolo e svago, fu soltanto un dispositivo tecnico-scientifico cui pervenne il progresso della scienza della seconda metà del secolo XIX), il cinema è vero *fattore* di ricerca e di scoperta scientifica, come il telescopio dell'astronomo o il microscopio del biologo. Esso permette, modificando l'elemento tempo e l'elemento luce, di portare alla scala percettiva dell'uomo fenomeni che altrimenti non sarebbero osservabili, o perché troppo veloci o perché troppo lenti, o perché invisibili per il tipo di radiazione che emanano.

Se il cinema è stato inventato dalla scienza e per la scienza più di mezzo secolo fa, si può immaginare quanto esso abbia assunto carattere di indispensabile mezzo tecnico per il progresso scientifico moderno.

Ma quanti laboratori scientifici sono attrezzati con una apparecchiatura per ripresa adeguata alla ricerca e all'indagine moderna? Quanti sono gli scienziati che pensano al cinema come a un loro potente alleato nel progredire delle loro ricerche?

Quando diciamo ciò non solo pensiamo al nostro Paese, dove non esiste praticamente nessuna attrezzatura cinematografica per ricerca scientifica e dove accanto alla mancanza di mezzi finanziari e di quadri tecnici si deve porre, bisogna dirlo, la piú assoluta mancanza d'iniziativa da parte di Istituti scientifici e di organismi di alti studi; ma pensiamo che anche a buona parte di altri Paesi nei quali, per quanto si sia già fatto abbastanza e questi problemi siano all'ordine del giorno in vari settori della scienza, pure non ancora si è riusciti a rimuovere in senso definitivo gli ostacoli psicologici da un lato e quelli tecnico-economici dall'altro, per l'impiego del cinema nella ricerca scientifica.

Orbene, i lavori del comitato per il film di ricerca se hanno confermato che in questo campo la fase iniziale dell'applicazione del cinema come mezzo di ricerca non è stata di molto superata, pure hanno

messo in luce i grandi progressi che, per iniziativa di singoli ricercatori o per l'attività degli organismi creati dallo Stato in quei Paesi dove la cinematografia scientifica e di divulgazione è considerata una delle branche essenziali della produzione cinematografica, si sono realizzati nel corso di questi ultimi anni. Essi hanno costituito un po' la caratteristica e la novità di questo Congresso, in quanto è forse la prima volta che uomini di scienza e tecnici del cinema, sia pure in ristretto numero, si sono incontrati ed hanno scambiato i risultati delle loro ricerche e dei progressi tecnici raggiunti, attraverso vere e proprie comunicazioni scientifiche e tecniche, accompagnate da discussioni e da visioni, talvolta ripetute, dei film di ricerca.

E' da dire anche che i risultati che ora esporremo sono stati il frutto di una attività che il comitato permanente del film di ricerca, creato lo scorso anno, per decisione del Congresso di Bruxelles, ha svolto durante l'anno in corso, e che si è sviluppato attraverso l'opera assidua di J. Dragesco, segretario del comitato stesso, e attraverso una precedente riunione internazionale (Utrecht, maggio 1950).

I lavori del comitato si sono divisi in tre parti: *a*) Comunicazioni tecniche, nelle quali sono stati trattati argomenti inerenti alle novità tecniche, nel campo della ripresa cinematografica; *b*) Comunicazioni scientifiche, nelle quali sono state illustrate scoperte o dimostrazioni di particolare interesse scientifico, ottenute con l'uso di tecniche cinematografiche speciali; *c*) Discussioni sulle proiezioni di film di ricerca, parte dei quali sono stati presentati in due sedute pubbliche.

Riteniamo utile riportare dettagliatamente questa parte dei lavori del Congresso.

Le comunicazioni tecniche sono state le seguenti:

1) Sunlight Cine-micrography, di A. Pijper (Africa del Sud). Vi è illustrato un particolare procedimento di utilizzazione della luce solare, per la ripresa in microcinematografia di batteri su fondo nero.

2) De l'emploi paradoxale, mais justifié, d'une caméra de reportage ultra-legère, en micro et macro-cinéma, di R. Blanc-Brude (Parigi). Vennero esposti i vantaggi derivanti dall'apparecchio da ripresa « Cameflex » 35 mm.;

3) The simple and twin Polygraph, di A. G. Lowndes (Plymouth). L'autore descrive un metodo ingegnoso col quale, mediante un particolare dispositivo ottiene la scomposizione di movimenti molto rapidi con un ordinario apparecchio a cadenza normale di 24 fot./sec.;

4) Single-picture Control Devices for Motion-Picture Cameras, di S. W. Bowler. Descrizione dettagliata di un procedimento che permette di ottenere con un comune apparecchio da ripresa la fotografia di una sola immagine.

5) Installation de microcinématographie à l'accéléré, en contraste de phase, et à forts grossisements, di Jean Fréderic (Liège). L'apparecchiatura ideata dall'autore consiste in una cinepresa da 16 mm.,

un microscopio a contrasto di fase, una stufa e un dispositivo a ripresa immagine per immagine.

6) La realisation technique du film *Spermatogenèse du grillon Psophus Stridulus,* di K. Michel (Germania). Questo film è stato realizzato con l'impiego del sistema di ripresa immagine per immagine, adoperando il microscopio a contrasto di fase. Sono illustrate in modo mai finora osservato, tutte le fasi della mitosi cellulare nella spermatogenesi della varietà « Psophus » di grillo. La realizzazione di questo film è durata ben tre anni.

7) Installation microcinematographique « Winkel-Zeiss », di K. Michel. Con dispositive e numerose fotografie, l'A. ha illustrato una installazione microcinematografica « universale » (in 16 e 35 mm.) prodotta commercialmente dalla casa R. Winkel a Göttingen.

8) Le test di Ronchi utilisé en optique photographique, di Jean Dragesco. L'A. ispirandosi al metodó del fisico italiano Ronchi ha ideato un nuovo e interessante metodo per il controllo degli obiettivi cinematografici.

9) Teibild Analyse, del prof. W. Kuhl. Descrizione del metodo dell'A. per lo studio in dettaglio dell'evoluzione dinamica delle particelle cellulari.

A queste si deve aggiungere una comunicazione di F. Salabek, professore di biologia all'Università di Brno, sulle innovazioni tecniche da lui effettuate per la ripresa senza l'impiego del microscopio di oggetti delle dimensioni di qualche millimetro e per render possibile la « panoramica » sugli oggetti stessi. Egli ha corredato la sua comunicazione con numerose fotografie e con la proiezione di vari pezzi di pellicola sperimentale.

Le comunicazioni scientifiche in sede di Congresso « del cinema scientifico » hanno costituito una formidabile riprova di quanto il cinema sia ausilio prezioso alla scienza: parte di esse sono state rese possibili solo dall'impiego di alcuni dei procedimenti tecnici nuovi, piú su citati.

1) Ergebnisse meiner bisherigen zoologischen Mikrozeitlusenaufnahmen, del prof. Otto Storch (Vienna). E' un resoconto dei risultati piú importanti ottenuti nello studio dei movimenti dei crostacei inferiori, mediante la cinematografia ultrarapida.

2) Contribution à la cytologie de l'hépitelium cultivé in vitro, par la microcinematographie à l'acceléré et en contraste de phase, di G. Fréderic. E' stata, insieme con la relazione del dott. K. Michel sul suo film sulla spermatogenesi del grillo e sui fatti nuovi che esso ha messo in evidenza, la piú importante comunicazione scientifica. Con la tecnica succitata sono state studiate il comportamento della cellula epatica in vitro cosí come esso si modifica nel tempo, la formazione delle cosiddette « membrane ondulanti », le modificazioni in dettaglio dei condriosomi, la trasformazione in macrofagi delle cellule epatiche.

3) Le cas du Zoothamnium pelagicum, di Jean Dragesco. Nuove acquisizioni sulla biologia di un infusorio rese possibili dal film.

A queste comunicazioni scientifiche sono seguite delle conferenze pubbliche. Cosí il prof. Storch ha parlato sui rapporti tra zoologia e cinematografia utra-rapida, mettendo in evidenza che il cinema ultra-rapido è l'unico mezzo che può chiarire alcuni aspetti di microrganismi e del funzionamento di loro minuscoli apparati. Finora le velocità raggiunte da una cinepresa applicata al microscopio non hanno superato le 200-250 immagini al secondo, mentre certi movimenti sono cosí rapidi che è indispensabile una velocità maggiore di ripresa.

Il dott. G. Frederic ha inviato il testo di una sua conferenza: « La microcinematographie en contraste de phase et son rôle en cytologie ». Si può dire ormai sorpassato, nei laboratori scientifici piú attrezzati, il periodo in cui lo studio della morfologia cellulare veniva effettuato su cellule morte, fissate e colorate. Attualmente la grande via aperta agli studiosi e agli scienziati è costituita dallo studio delle cellule viventi e dalle loro modificazioni funzionali attraverso il tempo, sí da rendere possibile la comprensione dei fenomeni anche piú complessi della vita cellulare. Due mezzi potenti sono a disposizione dello scienziato per questo studio: il microscopio « a contrasto di fase » che permette di osservare « in vivo » tutti i dettagli cellulari piú minuti, e la cinematografia a ritmo accelerato, che permette di registrare movimenti la cui lentezza ne rende impossibile la percezione.

S. W. Bowler ha parlato sulla « Kinematography by Invisible Radiation » soffermandosi sulle varie possibilità offerte dalla fotografia e cinematografia moderne nel campo dei raggi ultravioletti, degli infrarossi e dei raggi X.

Infine la seduta delle conferenze pubbliche è terminata con una brillante esposizione di Jean Dragesco sull'importanza del cinema nello studio dei protisti. Dopo aver accennato che, a parte qualche film di divulgazione, le ricerche sugli organismi unicellulari a mezzo del cinema sono state fatte da Comandon, De Fonbrune, Wichterman, Troeber e Dragesco, il conferenziere si è soffermato sulle due modalità di studio dei protisti attraverso il cinema. La prima comporta le riprese a cadenza normale, i cui vantaggi sono costituiti da una messa in evidenza dei dettagli cellulari, dalla possibilità di rivedere quando si vuole un processo raramente osservabile o un organismo che perisce subito.

La seconda comporta l'uso dell'accelerato e del rallentato, il che, per la già citata modificazione del fattore tempo, determina la scoperta di nuovi fatti.

Cade qui opportuno fare una breve rassegna dei film di ricerca che hanno rappresentato la cospicua percentuale del 25% circa dei film inviati al Congresso, e tra i quali i piú significativi ci sono parsi i film francesi, tedeschi, belgi, inglesi.

E' da avvertire che per comodità di esposizione e non solo, forse, per questo, comprendiamo in questa categoria di film non solo i veri

e propri film di ricerca scientifica, nel senso piú su determinato, ma anche quei film realizzati a scopo documentaristico in cui predominano o sono particolarmente significativi ed importanti gli elementi di ricerca, che posseggono nella struttura del film un valore pregnante, rispetto al quale la parte documentaristica ha una funzione integratrice sotto l'aspetto descrittivo-didattico.

Questi film in generale sono stati realizzati su questioni di biologia animale e vegetale; pochi sono stati i film trattanti argomenti differenti. Tra questi ultimi vanno però segnalati *L'étude sur l'arc electrique en atmosphère d'argon* (Francia), a colori, sulle saldature elettriche, realizzato in parte con riprese ultra-rapide. *On Time and Light* (U.S.A.), a colori, un film sugli apparecchi di ripresa ultrarapida e sulle loro particolarità tecniche, viste in funzione delle speciali sorgenti luminose necessarie per dette riprese. Due brevissimi film inglesi *Escape Movements of Watches,* che mostra le riprese a 3000 fot./sec. del movimento di scappamento dell'orologio (48 fotogrammi di questo film hanno permesso un'analisi matematica dei movimenti di scappamento) e *Hot Surface of Metal,* che mostra vari sistemi di illuminazione per cinematografare la superficie incandescente dei metalli. Un altro film inglese *Colours from Seabed,* dell'Admyralty Research Dept, costituisce un primo tentativo riuscito di riprese cinematografiche a colori sottomarine alla profondità di circa 160 piedi, alla quale la normale visione ad occhio nudo dei colori del fondo è resa impossibile dall'assorbimento di radiazioni luminose in corrispondenza della superficie marina. Merita di essere incluso tra questi film anche il francese *Une ligne sans incidents,* documentario a scopo divulgativo, per il quale però si sono realizzate interessanti riprese a 800 fot./sec. di archi voltaici sperimentalmente provocati dai tecnici durante il controllo di una linea ad altissima tensione (220.000 Wolts).

Come dicevo piú su, i film biologici hanno dominato il campo tra i film di ricerca. Jean Dragesco, che lavora presso il laboratorio di embriologia comparata del « College de France » a Parigi, ha presentato circa una dozzina di suoi film sulla biologia dei protisti e precisamente sulla diversa varietà di infusori ciliati. I congressisti ed il pubblico si sono fatta una vera e propria cultura su questi esseri unicellulari la cui vita « di relazione » e « vegetativa » ha offerto aspetti cosí interessanti alla macchina da presa di Dragesco. Questa serie di film mostra i differenti tipi di locomozione dei protisti, i fenomeni di cattura e d'ingestione della preda, quelli inerenti alla riproduzione, ecc. Notevoli tra essi: *Alimentation des ciliès carnivores; Biocenosis infusiorennes littorales*; *Alimentation des ciliès tentaculifères*; e soprattutto *Capture des oscillaires par nassula aurea,* un infusorio molto vorace, seppure dal poetico nome.

Accanto a questi film se ne deve porre un altro gruppo, anche su esseri unicellulari, del francese R. Blanc-Brude, del quale merita particolare menzione *Nuclearia delicatula.*

Dei film tedeschi (Germania occidentale), oltre il già citato film di K. Michel *Cell division in spermatocitis of grasshopper* sulla spermatogenesi del grillo, il film piú elaborato e completo per l'interessante scoperta di particolarità strutturali del nucleo e del protoplasma cellulare durante la maturazione spermatogenica, è da ricordare una realizzazione di G. Wolf: *Faszikulare und extra-faszikulare Wasserleitung* sulla circolazione dell'acqua nelle foglie. La ripresa di questo film, effettuata a mezzo del microscopio a fluorescenza presso l'Institut für Film und Bild, di Göttingen, ha permesso di seguire il meccanismo complesso della circolazione dell'acqua nella trama tissurale della foglia, rendendo cosí possibile l'osservazione di dettagli finora sconosciuti. Ancora di Wolf è stato proiettato: *Netzbau und Beutemachen der Kreuzspinne* sulla attività e la costruzione della tela del ragno, animale ampiamente rappresentato al Congresso; difatti, sono stati proiettati due lunghi frammenti di Omegna *Aracnidi* e *Vita dei ragni*, che pure essendo stati realizzati una decina di anni or sono, hanno ben sostenuto il confronto col piú perfetto, ma meno completo film tedesco.

Dei due film belgi di ricerca *Un coeur mécanique à sang coagulable* e *Coagulation du sang d'insectes*, il secondo è risultato di gran lunga piú importante, sia perché sono state brillantemente risolte in questo film alcune difficoltà tecniche inerenti alle riprese microcinematografiche in contrasto di fase, sia per l'interesse che il fenomeno della coagulazione, provocato da particolari cellule del sangue, cosí come il film mostra, presenta nel campo dell'ematologia animale. Il film è tratto da una serie di numerose registrazioni cinematografiche effettuate a scopo di ricerca nell'Università di Liegi.

Prima di terminare, menzioniamo ancora *Microcinématographie ultra-rapide appliquée à l'étude des crustaces microscopiques*, che mette in evidenza il complicato funzionamento del cosiddetto « apparato filtrante » di questi crostacei; *Feeding Habits of Reptiles and Amphjbious*, film inglese a colori su aspetti inediti dell'alimentazione dei rettili e anfibi sorpresi con un sapiente uso del « ralenti »; ed infine un film uruguaiano: *La conneccion sino-auricolo-ventricular*, sulla formazione e la propagazione degli stimoli sinusali nella contrazione cardiaca.

Un accenno particolare infine merita *Kon-Tiki*, film che narra le vicende della spedizione di tre etnologi norvegesi, che servendosi di un grosso zatterone, costruito sul modello di quelli adoperati migliaia di anni fa dagli indigeni dell'America del Sud, hanno ripercorso gli antichi itinerari coperti da quelle popolazioni per raggiungere le lontane isole del Pacifico. Il film è stato ripreso dagli stessi ricercatori durante il percorso e mostra le varie fasi dell'audace navigazione, le scene di pesca nell'oceano e le tempeste da cui lo zatterone è stato piú volte colpito. Unico nel suo genere, è stato giustamente considerato un vero e proprio film di ricerca.

Non si consideri superflua questa piuttosto ampia relazione sui lavori del comitato per il film di ricerca. Essa ha voluto essere una appena

sufficiente informazione per quei lettori, che pur possedendo sul cinema un bagaglio magari notevole di conoscenze, ignorano o trascurano quel che con il cinema e per il cinema la scienza può e deve fare.

Passiamo ora ad una rassegna degli altri film che, sotto un certo aspetto offrono un interesse altrettanto importante per la funzione da essi destinata ad assolvere, di portare cioè ad un pubblico molto piú vasto di quello degli studiosi e degli specialisti quel corredo d'informazioni e di conoscenze indispensabili alla cultura dell'uomo moderno.

Tra i paesi occidentali, la Gran Bretagna ha dimostrato di essere all'avanguardia nella produzione e nella diffusione dei film scientifici divulgativi, dando prova di aver raggiunto un eccellente livello tecnico, cui si accompagna sovente una buona realizzazione artistica. Naturalmente non tutti i film dei trenta inviati al Congresso dalla Gran Bretagna presentano le caratteristiche succitate, ma già costituisce una notevole affermazione che 6-8 film siano di accuratissima fattura e rispondano perfettamente allo scopo divulgativo-scientifico che i loro autori si son proposti. E' da notare, come si è rilevato dalle parole di M. Michaelis relatore sulla situazione inglese che lo sviluppo del cinema scientifico inglese è legato a tre fattori: all'importanza che al documentario di divulgazione viene data dalle grandi società industriali o da associazioni legate a branche fondamentali dell'industria del Paese (Shell Petroleum, British Electrical Development Association, Bachelite LTD, Dept. Scientific and Industrial Research, ecc.); all'incremento dato dallo Stato ad organismi privati o parastatali per lo sviluppo del cinema didattico, da cui la notevole diffusione del film come mezzo di insegnamento e di cultura generale nelle scuole; all'esistenza infine di una vasta rete di associazioni e di cineclub scientifici.

I film migliori ci sono apparsi *A River to Cross* del Central Office of Information, sulla costruzione di un ponte sospeso e sulle speciali ricerche effettuate per essa nei laboratori di fisica inglesi; è un film che « prende » lo spettatore non solo per l'originalità del soggetto, ma per la sua intelligente realizzazione, sottolineata da un commento molto efficace; *Introduction to the Frog,* della Gaumont British, sulle caratteristiche biologiche e sulla vita della rana (soggetto mai vecchio in cinema come non lo è nelle esperienze dei biologi), nel quale sono intercalate riprese al « ralenti » ed in microcinematografia all'accelerato, che ne fanno un bel film anche per gli Istituti universitari; *Nature of Plastics,* della Bachelite LTD, a colori, nel quale oltre a un'ottima resa del colore (gl'inglesi stanno raggiungendo nel documentario in technicolor una piú che discreta perfezione tecnica) v'è un efficace inserimento del cartone animato in funzione di spiegazione della complessa struttura chimica delle sostanze plastiche. Altri film degni di rilievo sono *Sound* una produzione A. Rank sulle principali nozioni di acustica, *Red Spider,* a colori, della Shell, sul ciclo di vita di un insetto causa di una distruttrice malattia agricola, *Explorers of the Depths* sulle

ricerche effettuate per stabilire le cause della diminuita pescosità del Mare del Nord, ecc.

La Francia è stata presente con un gruppo di film, dei quali di gran lunga superiore *Assassins d'eaur doux* di J. Painlevé, che può senz'altro assumersi come una delle opere piú significative della personalità scientifica ed artistica dell'autore. « Contrariamente ai film di zoologia destinati al pubblico — ha detto Painlevé nel presentare il film — che spesso mostrano una eteroclita successione di animali, io tento di realizzare nei miei uno studio un po' continuo sia delle caratteristiche di un dato animale, sia di un dato fenomeno in un gruppo di animali ». Il film difatti mostra le modalità con cui si nutrono alcuni insetti acquatici delle dimensioni di pochi centimetri. Rigorosamente mantenendo l'assunto, Painlevé concentra su questo solo fenomeno il fuoco del suo inesorabile obbiettivo e le dissonanze dei migliori « jazz-hot » dell'epoca 1925-30, con un effetto che raggiunge il suo culmine verso la fine del film, quando si stabilisce un sincronismo perfetto tra la musica di White Heat (Fureur Blanche) ed il movimento delle zampe di alcune larve.

« Film come questi — ha concluso P. — non sono affatto didattici né pedagogici, secondo le definizioni da me date fin da 25 anni fa e alle quali mi mantengo coerente. Sono film di divulgazione scientifica che devono interessare ricercatori ed artisti, e sono completamente indipendenti dai miei film di ricerca... ».

Tralasciando gli altri, merita attenzione *Lieux Geometriques* di Marc Cantagrel, il piú importante realizzatore francese di film tecnico-industriali e didattici. Questo viene a distanza dei suoi *Polygons réguliers simples* e *Familles des droits, familles des paraboles* e dà prova delle grandi possibilità del cinema nell'insegnamento delle scienze matematiche.

Prima di parlare dei film dell'Est europeo, citiamo ancora *Terra Incognita* della Philips Film Library (Olanda), sul microscopio elettronico, ottimo esempio di alta divulgazione scientifica, anche se lo scopo del film è quello in definitiva, di mettere in luce le buone qualità costruttive del microscopio Philips; *Radar-Phisic* 1949 (Australia), sui laboratori di ricerche sul radar esistenti in quel continente; ed infine *N'Giri* di De Boe (Belgio), sulle popolazioni di un'acquitrinosa regione del Congo dove infierisce la malattia del sonno, film nel quale alla bellezza suggestiva delle inquadrature e alla pittoresca presentazione degli usi delle popolazioni primitive fa riscontro però una certa mal celata ispirazione colonialista, non certo edificante per chi nutre il dovuto rispetto alla condizione umana.

Non a caso sono rimasti alla fine di questa rassegna i film dell'U.R.S.S. e degli altri paesi dell'Est. In effetti, se ben si conosce ormai il grande sviluppo a cui è pervenuto il documentario sovietico di divulgazione scientifica — non soltanto per ciò che concerne la qualità dei film, ma anche per quanto riguarda i laboratori e gli Istituti

cinematografici scientifici, l'impiego ormai assunto definitivamente del colore, la rete di diffusione scolastica ed extrascolastica di sale cinematografche specializzate — ben poco si conosceva di quanto in questo campo hanò realizzato gli altri Paesi orientali. E se ci si aspettava di vedere film come *Il racconto della foresta* di A. Sguridi, un lungometraggio a colori sui castori, o come *La storia di un anello* di B. Dolin (proiettato al Congresso per i soli italiani, perché già presentato a Bruxelles lo scorso anno), nei quali la « documentazione » sulla vita degli animali, è pervasa da un ispiratissimo e poetico amore per la natura, è stata un poco una sorpresa che paesi, di cui fino a qualche anno fa poco si conosceva in fatto di cinematografia scientifica, abbiano presentata una loro produzione, dando prova di saper coprire la distanza rispetto a paesi piú ricchi di esperienza, di tradizioni, di mezzi.

Evidentemente è stato il profondo cambiamento della struttura stessa della produzione e del « mondo » cinematografici di questi paesi a determinare un cosí rapido fiorire della documentaristica cinematografica di divulgazione; a ciò ha concorso non soltanto la nazionalizzazione, che in fondo è solo uno strumento amministrativo e organizzativo indispensabile ma non determinante, ma anche e soprattutto lo spirito nuovo col quale si è considerato il cinema nel complesso della vita nazionale, cosí nello sviluppo di una cultura non piú ristretta ma a tutti partecipe, come nella struttura di una organizzazione scolastica moderna, nella quale al cinema è assegnato un suo preminente posto.

Questo si è avvertito nelle parole dei delegati polacco ed ungherese, quando hanno illustrato la situazione del cinema scientifico dei loro paesi. In Polonia attualmente si producono film per la divulgazione e l'insegnamento attraverso la collaborazione degli stabilimenti cinematografici con gli Istituti scientifici o addirittura con le scuole tecnico-professionali. *Cristallisation des métaux,* presentato al Congresso, realizzato con molta perizia e con un intelligente impiego del cartone animato, è un film per le scuole tecniche polacche, niente affatto isolato, bensí fa parte di tutto un gruppo di film su argomenti di chimica e fisica industriali destinati alle scuole. *Fra i canneti del piccolo Balaton* è uno dei tanti film di divulgazione che il cinema ungherese produce seguendo una razionale pianificazione della produzione documentaristica, e che ha riportato un vivissimo successo al Congresso. Non a torto sono stati ricordati a proposito di esso i migliori film sovietici sugli uccelli. Il film mostra difatti i vari esemplari piumati che vivono sulle rive e fra i canneti del lago, tra i quali esistono delle specie in via di estinzione, la cui vita in libertà è stata potuta riprendere, come il film ci mostra, soltanto per mezzo di specchi posti sulla sommità dei nidi e con apparecchi forniti di obbiettivi a lunga distanza focale; parte delle inquadrature sono state realizzate in laboratorio, con l'ingrandimento di dettagli di singoli fotogrammi, sí che il film assume in certe parti la caratteristica di film di ricerca. Anche gli altri due film presentati, l'uno sulla meteorologia, l'altro sui metodi moderni

di trasformazione della natura nelle stazioni sperimentali agricole e nelle campagne ungheresi, seppure di realizzazione inferiore al precedente, hanno dató prova dello sviluppo cui è pervenuto il documentario di divulgazione in quel paese. Della Polonia merita ancora da segnalare *Hydrophyle brun,* di cui l'obbiettivo coglie le varie fasi di sviluppo dallo stato larvale a quello adulto, e *L'eclosion des oiseaux* sulle prime fasi di vita degli uccelli.

Non si può finire senza parlare dell'altra sorpresa del Congresso, rappresentata dai due film di F. Calâbek (Cecoslovacchia), ambedue « scientifico-popolari » e realizzati in collaborazione con l'Istituto di Pedagogia di Brno: il primo *Tensione superficiale* riesce a narrare, in una forma e con una coerenza di stile da definirsi perfetti, tutto quanto può dirsi sull'apparentemente modesta e trascurata tensione di superficie dei liquidi, riscuotendo giustamente il giudizio unanime di essere uno dei film divulgativi migliori, in senso assoluto, del Congresso; mentre l'altro *La Pianta e la Luce* è stato realizzato in tutte le sue inquadrature col metodo della ripresa immagine per immagine, sí da dare una fantastica veduta d'insieme sul processo di crescita di numerose piante e dell'influenza su di essa e su altre loro funzioni dell'azione della luce. Film divulgativi, si tenga presente, niente affatto di ricerca scientifica, proiettati cosí nelle sale cinematografiche, come nelle scuole.

E la cinematografia italiana? Certamente la cinematografia di « divulgazione » e « didattica » non è stata del tutto assente. Roberto Omegna e Francesco Pasinetti hanno tenuto alto il nome del nostro Paese. Ma l'omaggio reso ai due con la proiezione dei numerosi loro film (vada il ringraziamento all'Istituto Nazionale Luce e alla Cineteca Scolastica per averli gentilmente concessi) e con il vivo consenso del pubblico, si è accompagnato a una domanda « Ma il cinema italiano dov'è? ».

C'era qualche cosa in effetti; coraggiosi e sparuti tentativi, sfociati in una direzione esclusivamente didattica e specialistica, quando non sia, come più su si è detto, reclamistica per il clinico celebre o sulla via di diventarlo: i film chirurgici di Piero Lamberti. Ottima fattura e buona tecnica degli interventi, del resto eseguiti da noti specialisti. Poi c'era *Anopheles* cui Omegna, ancora lui!, aveva attenuato la morbigena pericolosità. Ed infine *Schermografia.*

Dopo quanto si è esposto è evidente che le conclusioni possono essere di due ordini: quelle inerenti alla situazione internazionale della cinematografia scientifica e ai suoi immediati sviluppi, e alle sue prospettive; e quelle che si riferiscono alla nostra situazione nazionale.

Per le prime a parte le considerazioni fatte all'inizio di questa relazione, valga la mozione conclusiva del Congresso che è stata adottata all'unanimità e che rispecchia la concorde volontà dei rappresentanti di ogni Paese di imprimere un piú vigoroso impulso al raggiungimento delle finalità comuni:

« Dopo tre anni di attività, la Associazione Internazionale di Cinematografia Scientifica conferma ancora una volta le finalità specifiche nei suoi Statuti e fa appello a tutti i partecipanti al IV Congresso, svoltosi a Firenze dal 14 al 22 ottobre 1950, a che essi facciano ogni sforzo per realizzare queste finalità nel prossimo anno.

« Conseguentemente l'Associazione: *a*) Invita tutti coloro che partecipano ai suoi lavori a far comprendere agli scienziati del loro Paese, i vantaggi innegabili che un impiego piú vasto e meglio organizzato della Cinematografia può arrecare alla ricerca scientifica; *b*) Raccomanda ai realizzatori la produzione di film, che illustrino quanto i recenti progressi possano contribuire al benessere dell'uomo, ad es. in medicina, in agricoltura, nel campo della protezione dell'infanzia e nella fisica nucleare.

« L'Associazione invita, in particolare, i realizzatori a produrre film sulle applicazioni costruttive dell'energia atomica, considerate le prospettive che queste applicazioni aprono per l'avvenire dell'uomo.

« Per coordinare sul piano internazionale le decisioni prospettate, l'assemblea domanda a tutti quelli che desiderano rispondere a questo appello di far pervenire al Consiglio Direttivo dell'Associazione Internazionale del Cinema Scientifico, una relazione che precisi le misure concrete già prese o che si propongono di adottare. L'assemblea incarica il consiglio dell'Associazione di redigere un « memorandum » che esponga i risultati ottenuti e di assicurarne la sollecita diffusione, perché possa essere discusso al prossimo V Congresso annuale del 1951 ».

Per ciò che riguarda invece la situazione nel nostro Paese è da ribadire che questo Congresso ha messo in evidenza drammatica ciò che ben si conosce, ma di cui poco si suol parlare, anche se di recente qualche tentativo in proposito, almeno sulla carta, è stato fatto: e cioè non solo l'assenza di una sia pur scarsa produttività nel campo della cinematografia scientifica (gli esempi isolati evidentemente contano molto poco), ma l'effettivo disinteresse da parte degli organismi competenti, siano essi governativi, siano essi accademici, per una concreta ed efficace messa sul tappeto delle questioni da affrontare in questo campo con la necessaria larghezza di prospettive, con la indispensabile autorità, con un senso preciso delle responsabilità, che verso i problemi didattici, verso il progresso scientifico e la diffusione del sapere si deve indubbiamente possedere. E' evidente che non si può addurre a eventuale giustificazione la insufficienza dei quadri tecnici, la mancanza di attrezzature adeguate (che pure sussistono) e chissà! la compassionevole presentazione di una cronica povertà del Paese che non consentirebbe la presa in considerazione di problemi come questo. Sono ovvie le risposte al riguardo.

Orbene, se un significato ha e deve avere, in definitiva, questo Congresso, cosí come fino dal primo momento hanno pensato coloro che si sono assunti il non certo facile compito di organizzarlo e di ospitarlo, è proprio quello che per gli organismi e per le autorità di cui

sopra esso rappresenti un valido richiamo ad un concreto operare ed a una intelligente impostazione, sul piano nazionale, dei problemi inerenti a questo settore della produzione cinematografica. L'esempio degli altri Paesi valga come una indicazione oltre che come incitamento. D'altra parte nel nostro Paese, ora, esistono le condizioni per una soluzione rapida e « ottimale » dei problemi in questione; altrimenti a che è valso aver fatto risorgere, con tutti i piú pieni diritti e i riconoscimenti piú ampi, un Istituto, cui la legge riconosce una funzione importante nel campo dell'insegnamento, della diffusione della cultura e della divulgazione della scienza?

Niccoló Numeroso

Note sul sonoro nel film

Non so chi l'abbia espresso per primo e con quale frase concisa, ma il concetto del rapporto fra bellezza e necessità, in arte, è di quelli che meno temono gli attacchi delle mutevoli mode estetiche. In tutte le forme rappresentative gli apporti delle diverse arti e gli stessi contributi artigiani e tecnici (praticamente dalla poesia alle luci ed inclusa naturalmente la musica) piú sono immessi in un circuito di necessità piú figurano singolarmente contribuendo, nel contempo, al risultato complessivo.

Rinunciamo ad enunciazioni generiche per limitarci ad alcune considerazioni sulla musica nel film, meglio ancora all'elemento sonoro in esso. Se, sin dal suo sorgere, il cinema ha richiesto una musica sia pure *d'ameublement,* per dirla alla Strawinsky; se negli ultimi tempi del muto essa tendeva a divenire commento e quasi ad entrare nel quadro; se allora come oggi l'improvviso abbandono del suono e della musica veniva sottolineato dalle proteste del pubblico che avverte d'istinto cosa gli manca o cosa c'è in piú, è segno evidente che la musica od il suono comunque musicalizzato è utile al dramma cinematograficamente espresso; meglio ancora è richiesto dal film qualunque ne sia la forma od espressione.

Con l'avvento del sonoro l'esigenza si è puntualizzata moltiplicandosi negli aspetti: la parola con la matura esperienza letteraria e drammatica e la musica con quella sinfonica e melodrammatica volarono a nuove nozze. La giovine Decima Musa ne ha ringiovanito gli aspetti aprendo nuove vie, mostrando nuove possibilità.

Da ciò potrebbe dedursi che il parallelismo e sincronismo fra visivo e sonoro, risolto in pieno in sede meccanica e tecnica, abbia portato una conseguente e pacifica risoluzione in sede artistica. Ma anche ad essere fragranti di ottimismo non potremmo autorizzare, senza cadere nell'asserzione gratuita, la validità di una simile opinione. Essa resta una tesi e, come ogni cosa dell'arte, non inclina facilmente a divenire assioma. Merita quindi di discuterne e di dare inizio, seriamente, ad una analisi critica del sonoro nel film, soprattutto nei suoi aspetti artistici e quindi musicali.

Quand'è che la musica e la colonna sonora sono riuscite a figurare artisticamente in modo felice? A marcare un punto in loro favore? Quando erano state fatte da musicisti capaci ed ispirati o registrate da fonici

provveduti di competenza e sensibilità, mi si risponderà. Personalmente penso che ciò non sia stato sempre sufficiente, né che basti.

Il sistema — purtroppo invalso e praticato da troppi produttori, da molti registi e favorito persino da mediocri musicisti — di pensare all'apporto musicale a film quasi ultimato, l'esclusione del compositore nel momento delicato della stesura dello scenario e della pianificazione della regìa, troppo spesso hanno fatto sí che egregie musiche di altrettanto egregi musicisti nascessero fuori di quel circuito di necessità di cui s'è detto.

L'empirismo piú assoluto, spesso macchiato di dilettantismo, regna sovente: i registi cercano o accettano i musicisti meno adatti al loro linguaggio estetico, i musicisti non proporzionano la forza, la preparazione e l'indole ai film da musicare, i produttori calcolano le maggiori economie solo quando pensano al sonoro. Spesso non si sa quanto e ciò che si vuole. La musica viene considerata come un elemento sul quale gli uni intendono risparmiare tempo e denaro e gli altri realizzare affari con poco impegno.

Accedendo ad un sistema di catalogazione necessariamente approssimativo ed incompleto, dobbiamo osservare come accada talvolta di vedere accoppiata a film mediocri, di scarse pretese artistiche e di impostazione unicamente commerciale, una musica ben fatta, che parla in lingua dotta, persino in poesia, mentre il film s'esprime in dialetto o, tutt'al piú, con l'eloquio di un ragioniere che abbia educato lo spirito sui giornali a fumetti. Il musicista ha evidentemente tentato, generosamente e per conto suo, di innalzare il tono generale di tutto il film; ma la sua fatica si fa luce a sprazzi e non salda sempre in unità per il semplice fatto che questa manca in tutto il film. Gli resta — unica e non disprezzabile soddisfazione — il successo commerciale e la coscienza soddisfatta dell'artigiano cosciente di aver fatto un ottimo cancello in ferro battuto per un pessimo palazzo. Ma è pur sempre penoso, per la critica, vedere sacrificare a livelli artigiani latenti possibilità di realizzazioni artistiche le quali, si ripete sino alla noia, si affermano facilmente se saldate nel circuito di necessità o assorbite in esso. Cosí come la musica di Verdi ha assorbito il brutto libretto del Trovatore; con la differenza che nel cinema i rapporti s'invertono ed il regista assume le possibilità d'assorbimento che nel melodramma erano riservate al musicista.

Ma accade anche di assistere a film importanti, di alta intensità emotiva, in cui scenario e regía rasentano un livello di poesia, che s'affaticano per fare sembrare passabile e persino bella della musica che sta come le frattaglie alla buona carne e meglio servirebbe il film con minori interventi o con l'assenza completa.

Raramente avviene (ma quando accade è festa grossa nei risultati) di constatare un equilibrio ed una ottima distribuzione della musica nel quadro generale della regía; questa comprensione dell'importanza del sonoro nel risultato filmico, della musica come elemento d'emozione e persino di sintesi, il serio impegno del musicista non piú obbligato ad

un frettoloso lavoro molto spesso marginale, caratterizzano un costume assai diffuso per gran parte della produzione inglese e francese. Le eccezioni, tuttavia validissime, confermano una regola opposta in quella italiana ed americana.

Per scendere ad esemplificazioni e tipizzazioni chiarificatrici si può cominciare con alcune osservazioni su *Il brigante Musolino*. In esso è ben evidente come la musica abbia aspetti ed importanza assai superiori al film che rivela intenzioni modeste e commerciali; si avverte così la sua presenza per un certo carattere invadente che rifugge dalle penombre del sottofondo e solo si giustifica con l'evidente proposito di descrivere l'ambiente e di riassumere gli imponderabili espressivi meglio di quanto non faccia il film con il suo linguaggio visivo. Quella di Enzo Masetti è senza dubbio musica funzionale, buona musica cinematografica, ma per un cinema piú elevato artisticamente e spesso fa corpo con il fotogramma — in questa come in altre sue colonne recenti — come l'ala d'un nobile uccello volatore sul corpo d'una gallina da cortile.

Nel film in discorso essa contribuisce, con il suo musicale, a creare un ritmo interno al dramma, uno stato di tensione spesso solo abbozzato o appena suggerito dalla narrazione filmica. Cosí è per l'inseguimento di Musolino dopo l'uccisione di Rocco, cosí pure per la sequenza del parto (di per sé d'un realismo non certo alato) cui una lucida timbrica orchestrale ed una armonizzazione raffinata riescono a dare un tocco di lieve poeticità, cosí infine per quell'alba colorata d'azzurro, e dell'azzurro che ci immaginiamo abbia il cielo di Calabria, per mezzo d'un flauto e d'un corno ottimamente impiegati, bene registrati e lodevolmente missati.

Però a montaggio compiuto il musicista non può non accorgersi d'avere fatto un ottimo cancello in ferro battuto per un modesto palazzo; non può non constatare la sproporzione estetica, sia pure confortandosi con il meritato e giusto successo pratico spettante all'artigiano che comprime e sacrifica la sua vera ed intima essenza d'artista.

Altra cosa è *Miracolo a Milano*: qui la fantasia di Zavattini e De Sica per lo scenario e la regìa trova il contrappeso nella musica. Quella vola sulle scope e muta in favola il realismo del tempo e dello spazio, questa resta a terra. Ma in una terra vista con occhio freddo, privo di affettuosità, incapace di alzarsi di un dito dalla piatta realtà. La mancanza di partecipazione della musica stride con l'umana comprensione del soggettista e del regista per le vicende di Totò il buono e dei suoi poveri.

La musica crede spesso di trovarsi in un *faubourg* parigino e non ce la fa a seguire i poveri che sulle magiche scope volano « verso un regno dove buongiorno vuole dire veramente buongiorno ».

Alla favola la musica mostra di non crederci; tanto meno alla sua morale. Peccato, perché raramente capita un film come questo ricco di tante preziose sollecitazioni all'estro del musicista cinematografico. Non

che spiaccia la canzone « Per essere felici ci basta una capanna », tematicamente funzionale e giustificata, né l'organo di Barberia discendente da illustre e nota prosapia francese, o la sequenza dei due comandanti di polizia gorgheggianti come divi del melodramma nell'atto di ordinare l'attacco. Sono queste autentiche trovate registiche capaci di riscattare il grigiore della restante musica; di quella che dovrebbe nascere dalla meditazione del film. E' questa musica che si rivela incapace di contrappuntare con quelle trovate, che manca sopratutto del mestiere per muovere i pochi ma sufficienti mezzi a disposizione.

Cosí com'è accompagnata dalla musica — povera d'estro, male strumentata, armonicamente inconsistente ed anonima — la miracolosa colomba minaccia di diventare un'oca sin dal suo apparire. E si spiega anche come questa musica si interessi piú ai cavoli che al bimbo nato in mezzo ad essi e traduca l'apoteosi finale delle scope volanti in sonorità da *cotillon* mondano. Prendiamo ora in esame il caso di *Giungla d'asfalto*. Poca, buona ed opportuna è la musica di questo film potentemente costruito e nel quale nessun elemento, musica compresa, sfugge alla pianificazione di John Huston.

La musica di Miklos Rosza è limitata all'inizio ed al finale; nella presentazione arriva sino all'entrata di Dick nella bettola di Gus Minissi il gobbo. Essa segue il personaggio di Dick Handley, reduce da una aggressione di strada e braccato dalla polizia. Non una parola di dialogo, ma gli avvisi concisi e le risposte brevi delle radio di bordo delle auto della polizia, i motori ed i rumori funzionali. Dall'esterno la musica fascia le sequenze con un seguirsi di nervose e brevi articolazioni tematiche, scure di timbro, cupe di tono e duramente interpuntate.

In tal modo la musica è sufficiente a chiarirci sull'antefatto, ad introdurci nell'ambiente e ad avvicinarci all'indole del personaggio presentato. Tristo, violento, rozzo, mediocre borseggiatore; ma in fondo sincero e schietto. Schietto come l'aria e l'acqua del nativo Kentucky che non ha mai cessato d'amare e dove il padre alleva i cavalli della fattoria.

In omaggio a quell'angolino d'animo rimasto sano ed alla schiettezza che mirabilmente contrasta con altri loschi caratteri rivestiti di migliori maniere, il regista Huston ha chiesto la musica di Rosza, riuscendo a definire un personaggio negli aspetti morali imponderabili con un mezzo che, in tale scopo, batte gli altri per sinteticità.

Durante lo svolgersi del film e per tutti gli altri personaggi la musica tace: a suscitare ed associare emozioni bastano le sirene delle auto della polizia, i campanelli d'allarme, lo sfrigolio dell'arnese da scasso, gli assoluti silenzi carichi di drammaticità e l'esplosione della nitroglicerina durante il colpo alla gioielleria. Tutti rumori che accortamente dosati dal tecnico del suono Douglas Shearer e sapientemente missati dal regista, suscitano atmosfere espressive volta a volta sinistre, lamentose, ossessive, eccitanti e sempre aderenti al momento filmico.

Una samba suonata da uno strumento meccanico in un bar sulla strada di Cleveland, ove il dottor Doc tenta fuggire, forma una pregevole sequenza a sé. E' un pezzo di *jazz*, di mano specializzata, di cui spetta a Rosza il merito della scelta, che non è poco.

La musica di commento torna alla fine, per Dick. Si risentono gli accenti duri e pare, ora, che escano dall'intimo del personaggio, assieme al sangue che gli flotta copioso dalla ferita. La musica si addolcisce e si fa agreste solo quando tre puledri pascolanti circondano il cadavere di Dick riuscito a morire libero nella sua fattoria del Kentucky.

La turgida sonorità strumentale e la densità cromatica dell'armonia, tipiche di Miklos Rosza che non teme di mostrare la sua discendenza straussiana, sono mobilitate solo per Dick. Ma questo è un personaggio che la merita e la riproietta al suo ambiente e lo colora.

L'avere capito questo è uno dei meriti non piccoli di Huston e Rosza, è causa di un aumento di interesse e pregio artistico per il film, è conseguenza di una preventiva intesa e considerazione fra regista e musicista.

Adone Zecchi

Verso un accordo per l'avvicendamento dei festivals internazionali del cinema (*)

La XI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia ha, fin d'ora, fissato la data: essa si svolgerà dal 20 agosto al 10 settembre. Il suo regolamento è stato rimaneggiato con evidente diplomazia e introduce felicemente qualche nuova clausola. Il suo programma comprenderà la tradizionale competizione e alcune Retrospettive personali. Se ne giudicherà più tardi, secondo i fatti. Il IV Festival di Cannes non avrà luogo nel 1950. Esso è rimandato a marzo o a aprile del 1951. Per spiegare questa decisione si è adottata la mancata apertura d'un credito nei termini necessari. Sembra tuttavia che gli interessi turistici della Costa Azzurra e i sicuri vantaggi d'un'epoca nettamente staccata da quella della manifestazione veneziana non siano stati estranei a tale decisione. Il III Festival Belga, legato, anch'esso, dall'anno scorso, in seguito a reticenze finanziarie del governo di Bruxelles, a delle società di sfruttamento turistico di una moderna cittadina balneare del mare del Nord, non è annunciato. E' quasi certo che quest'anno non avrà luogo. I suoi animatori sono, dalle ori-

(*) Verso la fine del 1949 erano giunte a maturazione le primizie di una intesa organizzativa fra i più importanti Festivals internazionali del cinema: primizie che avevano avuto i fermenti iniziali negli archivi di Bruxelles (1935) della Biennale e della Camera Internazionale del Film.

In quell'occasione scrivemmo la nota che segue, la quale nulla ha perduto della sua attualità salvo che in qualche dettaglio puramente informativo. D'altra parte alcune previsioni, come si vedrà, si sono rivelate giuste. Il problema resta dunque nei suoi aspetti fondamentali, ed anzi, in seguito ad alcuni fatti da me previsti, tende a farsi semmai più acuto. Una specie di tacito accordo è stato sottoscritto fra Cannes e Venezia, portando ad una soluzione gravida di felici risultati pratici: tenendosi Cannes in aprile e Venezia in agosto, la preparazione della produzione che può partecipare a una grande rassegna internazionale riposa quest'anno su delle basi che rispondono a una sorta di naturale cesura nel ritmo di attività annuale dei produttori. Ma nuovi Festivals si annunciano a Londra, a Berlino, senza contare le manifestazioni minori: quella ad esempio di Punta dell'Este e quella di Knocke le Zoute che, a prestar fede a certe informazioni, diverrebbe una « Kermesse estiva permanente » sfuggendo al controllo del Comitato organizzatore di Bruxelles del 1947 e di Knocke le Zoute del 1949, per finire in cattive mani.

Ci sembra dunque il momento opportuno per riprendere in esame la questione non soltanto perché le ripercussioni dell'attuale situazione possono eventualmente pesare sulla XII Mostra veneziana (qualunque siano la tradizione e i vantaggi di cui essa gode), ma anche su tutte le future mostre internazionali di cinema.

gini, favorevoli al principio della periodicità biennale, e si sono inoltre mostrati attivi e dichiarati sostenitori, come si vedrà piú avanti, di un accordo in vista dell'organizzazione di una sola grande manifestazione cinematografica dell'anno con avvicendamento.

Locarno, Marianske-Lasne, Edimburgo, Biarritz — nonostante la sua risonanza morale — non sono che dei Festivals secondarî. A nostro avviso essi non entrano in causa in modo considerevole, nella faccenda dell'accavallarsi delle manifestazioni cinematografiche che si è deplorata l'anno scorso e nel 1947, a causa o del loro speciale carattere o del loro metodo organizzativo o della loro risonanza limitata.

E' dunque evidente che il problema di una regolamentazione internazionale volontariamente accettata per disciplinare l'organizzazione delle grandi manifestazioni del cinema si fa meno urgente e potrà usufruire di un indugio nella sua soluzione. Se ne approfitterà per regolare nel miglior modo la spinosa questione che si ripresenterà fatalmente prima o poi sotto il suo aspetto piú acuto? L'esperienza del 1949, annata nel corso della quale si sono visti succedersi in meno di tre mesi Knocke-le-Zoute, Venezia e Cannes, ha messo nettamente in luce i pericoli di Festivals quasi contemporanei. Essa ha sottolineato che senza accordo — e aggiungeremmo da parte nostra senza una profonda riforma di organizzazione e di regolamento — i Festivals rischiano di perdere a poco a poco il loro interesse, la loro reputazione, il loro significato, a causa dell'impossibilità di riunire rispetto alla produzione dell'annata numerose partecipazioni inedite valide e veramente rappresentative; a causa del disinteresse della critica — e quando diciamo critica pensiamo alla critica seria e non alla cronaca « politica » o di pettegolezzo —; a causa della stanchezza del pubblico, della mancanza di collaborazione comprensiva da parte dei produttori per i quali la moltiplicazione smisurata dei premi e le loro contraddizioni risultano distruggitrici del beneficio pubblicitario morale o materiale, che, — non si può negarlo — è il solo incentivo che li anima.

Il fatto è stato cosí patente che il signor Eric Johnston, presidente della « Motion Pictures Association of America », ha informato, qualche tempo fa, i Comitati Esecutivi dei Festivals Internazionali di Bruxelles, Venezia e Cannes — questa limitazione sottolinea l'osservazione che si era fatta a proposito dell'importanza degli altri Festivals — che il gruppo delle grandi Case americane di produzione, parteciperà, d'ora in poi, ad una sola di tali competizioni all'anno (1), rinunciando cosí a certi vantaggi derivanti dalla concorrenza, particolarmente l'accettazione « forzata » di certi film e del principio della Giuria nazionale, giudicata dal signor Johnston piú favorevole della Giuria internazionale, per ragioni di « aritmetica politica ». Poiché riprendendo un suggerimento avanzato fin dal 1936 dal Comitato di Bruxelles, e appoggiato fin da allora, dal governo belga, il signor Eric Johnston

(1) Sembra che la M. P. A. abbia, da allora, cambiato avviso. Forse è già un risultato dell'« accordo » Cannes-Venezia!

li ha al massimo invitati a cercare fra di loro un accordo per giungere a un Festival unico all'anno.

Parallelamente a questo passo americano, il Comitato del Festival Belga proponeva un'intesa a Venezia e a Cannes. Non si conosce il testo delle risposte ufficiali che sono state fatte a queste proposte. Ma il « Figaro » ha chiesto ai Comitati interessati come essi vedevano il problema ed ha pubblicato le loro risposte (1). Ora dunque si conoscono in modo abbastanza chiaro per apprezzare la situazione, le posizioni di ciascuno a proposito di questa capitale eventualità.

Ecco anzitutto la lettera dei dirigenti del Festival belga:

« Abbiamo preso l'iniziativa di scrivere ai presidenti dei Festivals di Cannes e di Venezia, ai servizi interessati dei Governi di Parigi e di Roma, e ai dirigenti delle associazioni di produttori francese e italiana, proponendo loro un accordo sulla seguente base: organizzazione (a turno) di una sola competizione cinematografica internazionale all'anno, con facoltà per gli organizzatori di festivals svolgentisi nello stesso anno, di dedicarsi a un aspetto particolare del cinema (per esempio, film nazionali, film riferentisi a un tema determinato, ecc...).

Senza dubbio questa soluzione è lungi dall'essere ideale. Ma come porre rimedio alla deprecabile concorrenza che si fanno attualmente i tre principali festivals europei senza ammettere il principio delle concessioni scambievoli, le quali implicano necessariamente una volontaria limitazione, anche se temporanea, della loro risonanza? »

La risposta di Venezia è in parte polemica e in parte un'accettazione di principio con riserve. Essa cosí si esprime:

« Se la " Motion Picture Association " vuole partecipare ufficialmente alla undicesima esposizione d'arte cinematografica nel 1950, noi ne saremo felicissimi, ma, in caso contrario, si deve ricordare che la produzione cinematografica degli Stati Uniti sia per la quantità che per la qualità dei film può essere degnamente rappresentata alla Biennale di Venezia dai produttori indipendenti, senza contare che le firme aderenti alla M.P.A. sono libere di inviare separatamente i loro film ai festivals secondo quel che ciascuna di esse giudicherà opportuno.

Se l'iniziativa di uno scambio di idee sta per essere presa dagli organizzatori degli altri festivals europei, noi non vedremo alcuna obiezione di principio a parteciparvi, restando fermamente attaccati, ben inteso, ai diritti che derivano a Venezia dalla sua priorità e dalla sua tradizione ».

Ed ecco la reazione di Cannes secondo il giornale parigino:

« Alla direzione del Festival internazionale del film di Cannes, ci viene confermata la ricezione di questa lettera (2), alla quale si è risposto che senza rifiutare lo scambio di vedute proposto, gli organizzatori francesi pensavano che era necessario cercare non già un accordo a tre, bensí un accordo internazionale completo ».

(1) Edizione del 24-XI-1949 - Paris.
(2) Cioè la lettera del Comitato belga.

Quest'ultima posizione è meno diretta, piú complicata, ma anche piú razionale. Piú razionale perché sembra voler garantire non soltanto l'immediato futuro ma anche l'avvenire piú lontano.

Nella situazione attuale nulla impedisce l'organizzazione di un quarto, di un quinto e persino di un sesto Festival capace di competere con i primi tre e che venga cosí a complicare le cose e a rendere pure inefficiente un eventuale accordo a tre. Bastano per questo alcuni organizzatori intraprendenti e che conoscano bene il cinema internazionale (ciò che è mancato talvolta a qualche Festival esistente), crediti governativi o privati e un appoggio morale o semplicemente amministrativo di un governo. Non si riparla appunto di nuovo di un Festival in una città svizzera che beneficierebbe dell'interessamento di un organismo internazionale e di partecipazioni effettive di gruppi locali e di personalità straniere che hanno fatto la loro esperienza in questo settore piú speciale di quanto generalmente si creda?

La reazione di Cannes, se abbiamo capito bene, tende a sostituire l'idea di un accordo generale a quella di un accordo a tre. Un tale accordo generale non potrebbe concludersi che fra i governi o meglio i paesi il cui atteggiamento sarebbe cosí regolato sia riguardo alla loro partecipazione, sia riguardo all'appoggio al loro Festival, sia a proposito dell'atteggiamento stesso da mantenere di fronte a nuove iniziative nazionali o straniere. Certo non si può sperare di annullare completamente tali iniziative. Chi potrebbe impedire a Londra, La Haye o Copenaghen e Berlino di organizzare domani a loro volta un Festival? (1). Ma se tali iniziative si verificassero quando un'intesa fosse stata conclusa, esse dovrebbero prima farsi riconoscere, prendere tono, fissare una data e piegarsi alla disciplina generale per godere dei vantaggi della convenzione.

La posizione di Venezia è comprensibile. Il suo Comitato rivendica, a giusto titolo, una priorità, una tradizione già antica. Ma tale posizione è realistica? Se in fin dei conti non si giunge a un accordo, Venezia non soffrirà dell'anarchia e non avrà le più grandi difficoltà a realizzare il suo programma ideale, a mantenere intatto il suo prestigio e il suo interesse? Da tale mancata soluzione non sarà piú svantaggiata che dai sacrifici che dovrebbe fare per affermare un'intesa? I suoi diritti di priorità sono soltanto morali. Nessun documento nessun accordo li appoggia effettivamente. Essi possono essere misconosciuti senza sanzioni e senza possibilità di reazioni. Invece un accordo potrebbe forse, entro certi limiti, garantirli.

Ci si permetta, a questo punto, di parlare senza reticenze. Se una tale intesa internazionale si dimostra difficile a concludersi, dipende dal fatto che ovunque degli interessi materiali extra-cinematografici, legittimi senza dubbio ma ai quali si dà un'importanza capitale che dovrebbe essere invece soltanto sussidiaria, pesano fortemente sulle

(1) Si è visto che il caso si è verificato per Berlino e Londra.

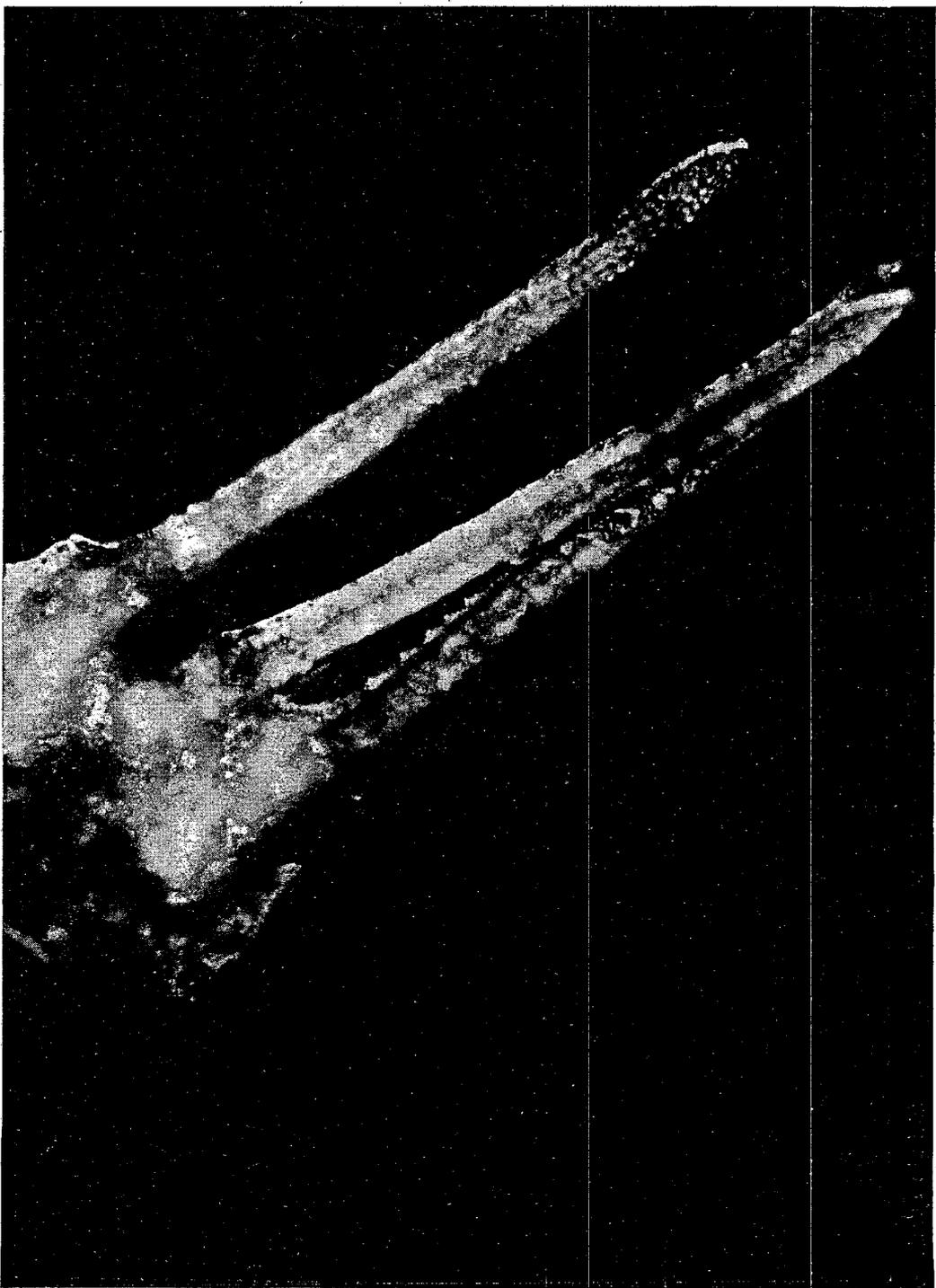
decisioni relative alla periodicità e all'epoca dei Festivals. Se i rappresentanti di questi interessi si persuadessero che, nonostante le apparenze, hanno tutto da guadagnare attraverso un accordo, crediamo che la questione farebbe rapidamente un passo avanti. Il tempo e le esperienze disastrose potranno convincerli. In ogni caso essi non dovrebbero dimenticare che oggi i Festivals Cinematografici non attirano il gran pubblico dei villeggianti. Per questi ultimi essi anzi costituiscono un passatempo supplementare. E l'epoca della stupida adulazione delle « dive » è tramontata. L'affluenza verso le città marittime dove si svolgono i Festivals è costituita principalmente da quel che si suole chiamare « il mondo del Cinema »: produttori, registi, attori, distributori, critici e cronisti. La moltiplicazione dei Festivals tende senza dubbio a disperdere costoro. La mancanza d'interesse nei Festivals stessi, rischia col tempo di condurli all'astensione. Invece l'accordo per un Festival unico eviterebbe anzitutto quest'ultimo pericolo e assicurerebbe ad intervalli maggiori — durante le quali potrebbero essere organizzate manifestazioni secondarie anch'esse redditizie —, un piú duraturo e piú largo impiego delle loro installazioni.

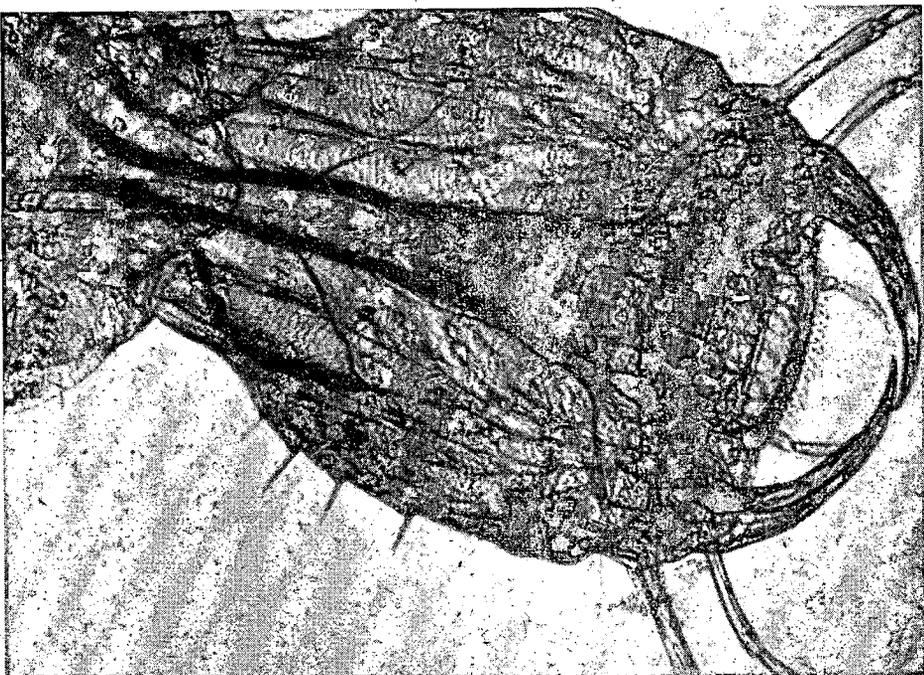
Precisato questo, vediamo su quali basi generali potrebbe concludersi un accordo, e come si potrebbe dare soddisfazione a Venezia.

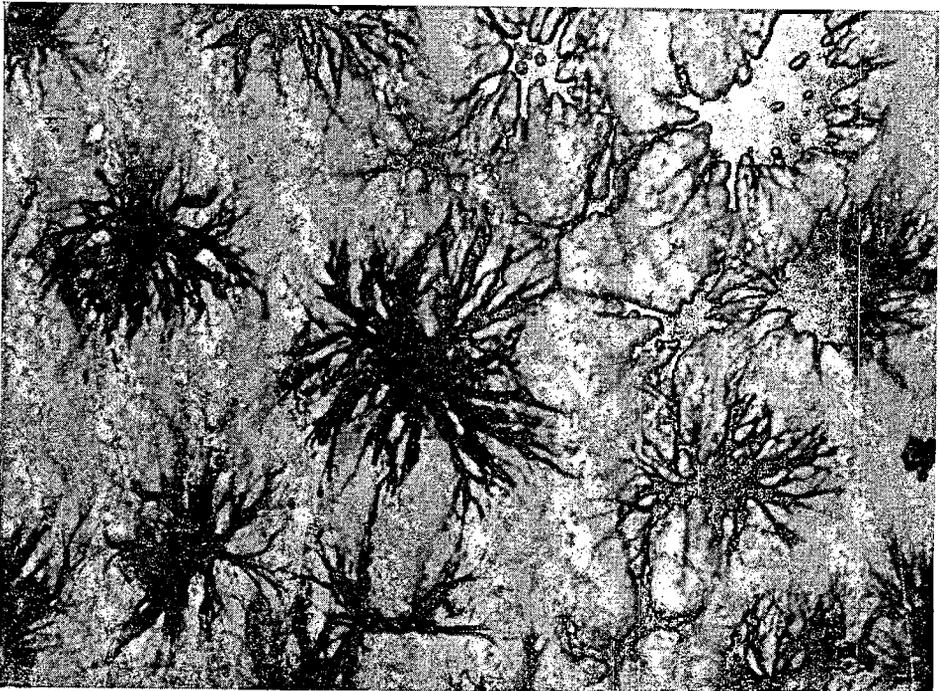
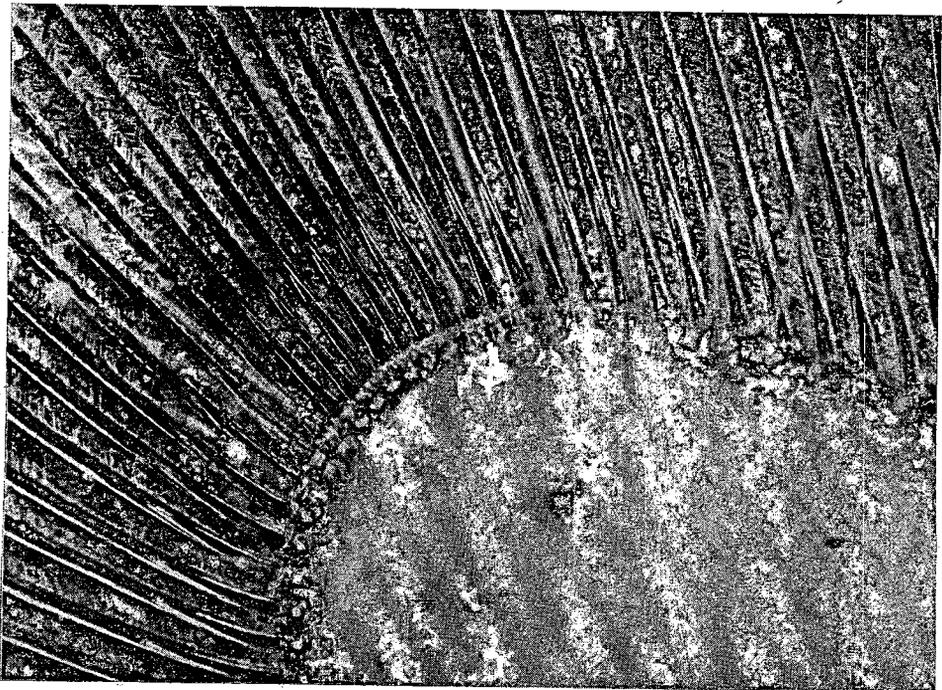
Anzitutto converrebbe intendersi sul numero dei grandi Festivals annuali — uno solo sarebbe l'ideale (1) — e in secondo luogo sulla loro epoca e sul loro avvicendamento. Perché non ispirarsi, a tale proposito, a ciò che è stato fatto per le Esposizioni universali? Queste sono regolamentate nel tempo, nello spazio e nella funzione. Esse devono essere annunciate ufficialmente nei termini prescritti, non possono essere organizzate simultaneamente né successivamente se hanno lo stesso tema, e la loro successione è regolata da un ritmo ben definito. Tali disposizioni sono scrupolosamente osservate da tutti i paesi, poiché esse comportano dei vantaggi. Dal momento che un'epoca, una città, una funzione (Parigi, ad es., ha già annunziato un'Esposizione universale generale per il 1955), sono state accettate nei termini voluti, regole precise applicate da tutti i paesi entrano in funzione automaticamente in loro esclusivo vantaggio. Il regolamento delle « Olimpiadi Sportive » è sostanzialmente analogo.

Converrebbe intendersi inoltre su un regolamento-tipo. Questo, unito alla disciplina del calendario renderebbe impossibili le pressioni, — per non dire i ricatti — da qualsiasi parte provengano. Non si potrebbe piú dire « andremo a Cannes piuttosto che a Venezia, o a Venezia piuttosto che a Knocke, se, per esempio, non possiamo far ammettere il tale film o il tal altro, o se la giuria non risponde a questo o a quel principio ». L'autorità dei Comitati organizzatori sminuita talvolta per mancanza di carattere o per interesse, ne sarebbe singo-

(1) Di rigore il sistema uno a primavera, l'altro fine dell'estate è già soddisfacente per la ragione detta piú avanti.

PINZA DI GRANCHIO *(dal film « Crabes »)*

TESTA DI "PÉDICELLAIRE TRIDACTYLE„ A FORTISSIMO INGRANDIMENTO

I « pédicillaires » sono organismi di lunghezza variabile da 1 a 9 mm., che sembrano pungiglioni trasformati. Sono costituiti da una specie di gambo in asse su una sporgenza del guscio, e terminano con tre mascelle. Hanno forme e funzioni differenti.

TESTA DI LARVA DI "DYTIQUE"
(dal film « Assassins d' ean douce)

Dettaglio del rostro sul davanti della testa di un piccolo granchio marino. Forte ingrandimento.
(dal film « Crevettes »)

Cellule pigmentarie (cromatofori) a forte ingrandimento - (dal film « Crevettes »)

Questo diadema (o questa acconciatura da Indiano Sioux) è un dettaglio ingrandito della coda di un piccolo granchio marino (dal film « Crevettes »)

larmente rafforzata. In questo regolamento-tipo una questione da studiare seriamente sarebbe quella della giuria.

Ci si permetta di ripetere a questo punto un'osservazione già da noi fatta a tale proposito.

Le esperienze vissute durante quattro anni come membro della giuria di Venezia e come Presidente del Comitato Esecutivo di Bruxelles 1935 ci fanno pensare che nessun sistema esperimentato fino ad ora per la costituzione delle giurie sia pienamente valevole. Cannes 1946 commise un errore già registrato a Venezia nel passato. Nel 1947 accentuò un errore notato a Bruxelles. La giuria collegiale di delegati o commissari governativi con o senza l'aggiunta di qualche personalità senza responsabilità amministrativa, cioè il sistema che ha prevalso per lungo tempo a Venezia e a Cannes nel 1946 è deplorevole. A seconda dei Paesi, i commissari sono dei funzionari, dei rappresentanti delle associazioni professionali del Cinema, raramente degli autori o dei critici cinematografici. Si vide anzi a Venezia nel 1947 rappresentanti di due sindacati di produttori i cui film partecipavano al Premio. Assemblee di tali uomini non parlano — si intende in senso figurato — la stessa lingua ed ognuno di essi ha innanzi tutto interessi nazionali e responsabilità amministrative da difendere.

Uno discorre di commercio, l'altro di propaganda, un terzo di politica, un quarto, forse, d'arte cinematografica. In tal maniera è molto facile che siano trascinati a strani compromessi o a combinazioni come quella del 1938 a Venezia che provocarono l'ira degli americani e degli inglesi. Il sistema della giuria nazionale di Bruxelles 1947-49 e di Venezia 1948 e '49 composta da critici e personalità del mondo artistico (1) notoriamente chiuse quest'ultime alle originalità tecniche ed estetiche dei film è pur esso poco simpatico per due motivi diversi: la restrizione ad un gruppo limitato, di una stessa tendenza etnica e il pericolo di influenze e di giudizi basati su criteri estranei che intacchino la vera particolare espressione del film.

La giuria nazionale composta cioè unicamente di personalità della nazione invitante è, d'altronde, una specie di « scortesia » poiché essa pone i film di questa nazione, non foss'altro che per la lingua e per l'attaccamento a delle reazioni comuni, in una situazione di vantaggio senza la possibilità di una contropartita.

La giuria che a parer nostro potrebbe dare le maggiori garanzie sarebbe un'assemblea poco numerosa — al massimo una quindicina di persone — che non contasse nel suo raggruppamento, a parte alcune eccezioni di scrittori, pittori, musicisti *che abbiano dimostrato chiaramente un particolare interesse per il Cinema*, che registi, sceneggiatori, tecnici (la tecnica non comanda ancora un poco l'estetica) di fama internazionale che non avessero alcun interesse in gioco nella competizione,

(1) Questo sistema peggiorato è stato anche quello di Cannes 1951.

dei critici, degli storici, dei teorici di provenienza e di autorità internazionale incontestabile.

Esigendo la loro presenza dalla prima all'ultima proiezione al pubblico, fornendoli di tutti quegli elementi della sceneggiatura e del dialogo utili ad un onesto giudizio, fornendo loro un regolamento per le deliberazioni chiaro e preciso, i membri di una tale giuria potrebbero giungere ad una opinione del film di cui sarebbe poco facile attaccare la competenza, la serietà e l'imparzialità, opinione che corrisponderebbe veramente allo scopo che affermano voler raggiungere i Comitati d'organizzazione dei Festivals. E' inutile dire che i film ammessi alla competizione dovrebbero in precedenza essere passati attraverso il vaglio di una commissione che potrebbe essere nazionale e il cui compito sarebbe facile perché non si tratterebbe che controllare un livello minimo di valore.

Quanto ai premi essi dovrebbero essere limitati e non dar luogo ai compromessi dell'ultimo momento.

Ma torniamo alla questione primitiva: l'intesa.

Praticamente Cannes e Bruxelles sembrano aderire senza riserve al principio d'un accordo; si può pensare che non abbiano reso pubblico il loro punto di vista senza un parere conforme del loro governo. Se si arriva a sostituire la proposta di Cannes a quella di Bruxelles, è quasi certo che non si incontreranno difficoltà da parte di altri governi, che non hanno altri interessi attuali da difendere, trahne quelli della serietà, del carattere rappresentativo, in una parola dell'importanza della loro partecipazione. E il futuro sarebbe così nettamente impostato.

Resta da considerare con attenzione, e, ripetiamolo, con comprensione, la posizione di Venezia. Si sa come essa è definita. Ma cosa vuol dire esattamente « restando fermamente attaccati, ben inteso, ai diritti che derivano a Venezia dalla sua priorità e dalla sua tradizione »? Abbiamo visto quale carattere pratico abbiano questi diritti. Intende cioè Venezia di non fare alcuna concessione, garantirsi la possibilità di organizzare ogni anno un'Esposizione secondo la sua tradizione, oppure riprende lo spirito del suo antico e « fantomatico » accordo con Cannes, grazie al quale i due Festivals rinunciavano scambievolmente ai grandi premi internazionali un anno su due? La prima interpretazione renderebbe difficile ogni trattativa. La seconda invece potrebbe aprire l'orizzonte. Ci sono d'altra parte altri sistemi che potrebbero salvaguardare la possibilità di un accordo, riconoscendo moralmente e materialmente la priorità d'iniziativa di Venezia. Il preambolo dell'accordo potrebbe, per esempio, proclamare questa priorità o soddisfazione morale. Da tale dichiarazione potrebbero allora derivare naturalmente dei diritti — stavolta riconosciuti — per le Esposizioni Internazionali d'arte cinematografica: fra l'altro il divieto di organizzare qualsiasi manifestazione d'ordine secondario da parte di Bruxelles, Cannes, ecc., nell'anno in cui Venezia terrebbe la grande Esposizione internazionale, e al contrario la possibilità concessa a Venezia di un Festival indirizzato su un tema

particolare negli anni in cui avrebbe luogo a Cannes o a Bruxelles il grande Festival internazionale. Altre ancora...

Questa nota non ha la pretesa di essere un piano preciso e completo in vista dei negoziati per un accordo. Essa è solo indicativa su alcuni punti essenziali da considerare attentamente. Tuttavia la sua conclusione non è meno categorica: è possibile arrivare a un'intesa e conviene giungervi al piú presto. Poiché, lo si voglia o no, ne va dell'avvenire di una iniziativa interessante, che a poco a poco ha degenerato e che è opportuno rimettere non solo su una strada giusta ma anche su una strada sicura.

Carl Vincent

(*Traduzione di Fausto Montesanti*)

Cinema, gusto e cultura (*)

La presente relazione vuole essere soltanto una « messa a punto » dei rapporti che intercorrono tra cinema, gusto e cultura e rientra nei temi del Congresso Internazionale CIDALC, in quanto, a parte l'interesse « morale » che può avere indirettamente lo studio di tali rapporti (sez. 1ª), le relazioni che esistono tra cinema, gusto e cultura, riguardano ugualmente le altre due sezioni: tanto il ruolo « sociale » del cinema (in quanto attraverso i rapporti tra socialità e problema cinematografico tutti i valori del cinema sono pensabili e quindi anche quelli estetici e culturali - sez. 2ª), quanto il cinema come « linguaggio universale e mezzo di comunicazione internazionale » trattandosi appunto di « linguaggio » che interessa in pieno il linguaggio estetico del film (sez. 3ª).

Ma, per brevità, mi limito ad accennare all'importanza dei rapporti tra cinema, cultura e gusto in considerazione del 3° tema del Congresso, e cioè per quanto riguarda l'aspetto di mezzo internazionale di comunicazione.

Ritengo che l'enorme sviluppo preso, nella civiltà moderna, dal linguaggio cinematografico fino ad indentificarsi con la diffusione d'una nuova « lingua » internazionale, a causa della sua stessa rapidità di progresso e diffusione tenga conto solo in casi particolari dei valori di gusto e di cultura racchiusi in partenza nel linguaggio del film. Come avviene, infatti, nel comune linguaggio dei rapporti internazionali, esso è sopratutto un mezzo facilmente comprensibile dalle grandi masse e solo in casi speciali esso viene considerato in rapporto alla cultura e al gusto.

Si sono cosí venuti creando degli aspetti determinati di questo linguaggio che si riferiscono alla scienza, alla cultura generale, all'arte, quasi che nel comune linguaggio non si debba tener conto anche, oltre che delle sue facilità, anche della sua bellezza e del suo valore come « cultura ».

Ritengo infatti che i valori di gusto o di cultura siano, in senso generale, sempre legati a qualsiasi forma di linguaggio cinematografico, inteso nella sua pratica comunicabilità: e a riprova di ciò si potrebbe citare il grande influsso esercitato dal cinematografo, pur

(*) Dagli atti del Congresso Internazionale del C.I.D.A.L.C. pubblicati a cura del Comitato italiano.

nella sua breve vita, sulle manifestazioni artistiche e culturali contemporanee: oggi, a guardar bene, per molti lati siamo giunti persino a « pensare » cinematograficamente e a fondarci sui valori dinamici, sul rapido accostamento dei concetti e delle immagini, sull'efficacia dei contrasti, sugli scorci imprevisti, perché sappiamo di poter contare sull'esperienza diffusissima del linguaggio cinematografico.

Ma, a parte questo carattere generale della nostra civiltà e della nostra cultura, ci interessa in modo speciale la definizione piú particolare dell'influsso che il linguaggio cinematografico può avere sul gusto e sulla cultura, tenendo sopratutto presente i rapporti tra « cinema e gioventú » che sono alla base del convegno attuale.

L'immediatezza della rappresentazione cinematografica e la sua possibilità di ripetizione a volontà costituiscono la ragione prima della grande efficacia del film sullo sviluppo della cultura, sia essa scientifica, tecnica che artistica. Gli stessi valori sono alla base dello sviluppo del gusto; ma mentre in senso lato qualsiasi film influisce positivamente o negativamente sulla cultura, per quanto riguarda il gusto artistico, non trattandosi soltanto di « arricchire » la nostra esperienza, ma di plasmare e indirizzare la nostra sensibilità estetica, l'argomento si fa piú delicato.

Il mezzo piú comune per lo sviluppo e l'affinamento del gusto è il « documentario d'arte », che ha raggiunto oggi un notevole livello estetico, nonostante l'eccessiva facilità con la quale tale mezzo viene usato praticamente.

Tale facilità rischia, anzi, di compromettere proprio l'efficacia straordinaria del linguaggio cinematografico per l'eccesso di improvvisazione con cui il documentario d'arte viene composto e sfruttato.

Potendosi far ricorso per esempio, a delle buone fotografie, legate da un nesso logico o di gusto, ci si accontenta, per evidenti ragioni pratiche, di comporre delle antologie di opere d'arte studiate anche nei particolari, con un commento storico-critico. Per rendere piú « dinamico » e quindi « cinematografico » un simile prodotto esso viene spesso integrato da sequenze riprese dal vero di luoghi e ambienti che si ritengono adatti a creare attorno alle opere d'arte una atmosfera favorevole a caratterizzare il gusto dell'artista o del tempo in cui visse.

A questo proposito voglio ricordare invece i documentari francesi su *Maillol* e *Matisse* di qualche anno fa, per la giustezza dei rapporti fra informazione storico-critica e gusto d'arte. La presentazione delle sculture di Maillol e dei quadri di Matisse era qui attuata con la massima comprensione dei valori estetici, per mezzo di una tecnica molto attenta e al significato particolare di ciascuna opera. L'applicazione del rallentatore per i movimenti della mano di Matisse in atto di dipingere, rappresenta, per me, una delle molte felici applicazioni che possono farsi, di tecniche scientifiche al campo dell'arte.

In questo senso non mi pare sia stata ancora sufficientemente notata l'importanza del linguaggio cinematografico in rapporto alla moderna critica d'arte nonostante che nei migliori documentari (e ricordo

quelli diretti da Roberto Longhi e gli altri realizzati da Emmer) si sia spesso felicemente usata la macchina da presa nelle sue risorse « critiche » piú sensibili.

Esiste infatti una stretta analogia tra la « lettura » dell'opera d'arte e il linguaggio cinematografico, sopratutto per quanto riguarda l'architettura e la scultura, arti « tridimensionali » e per ciò spesso leggibili da vari punti di vista e in movimento.

Condizione necessaria alla realizzazione della massima efficacia di lettura di un'opera d'arte sembra essere la piena consapevolezza critica dei problemi estetici che l'artista si è posto nell'attuare la sua opera: per questo non può essere cinematograficamente realizzata con gli stessi movimenti di macchina la « lettura » d'una scultura di Michelangelo e quella d'un'opera di Bernini o di Medardo Rosso.

Perciò non sarà mai abbastanza raccomandata la scrupolosa coscienza critica del regista di simili documentari, perché non sia falsato il giudizio estetico dell'opera « rievocata » attraverso il film documentario.

Sembra anche evidente, come conclusione, che la lettura cinematografica debba coincidere con la lettura « critica » cosí come oggi viene praticata dai migliori critici dell'arte figurativa.

Solo in questo modo il cinema potrà abituare l'occhio dei giovani e, in generale, del pubblico, alla comprensione intima e « vera » dell'opera d'arte.

E' evidente, con questo, che il film documentario influisce direttamente sul gusto e sulla cultura, superando le vecchie « farciture » episodiche, biografiche o turistiche che ancora vengono usate con la errata convinzione che giovino alla « piacevolezza » del film agli occhi del pubblico.

Valerio Mariani

Morale come estetica

Il tema generale del nostro congresso, e cioè i rapporti che intercorrono fra il cinema e una serie di fattori umani che possono perfino trasformarsi in impedimenta, sottintende già di per sé una parte di considerazioni valevoli per tutte le forme d'arte, e un'altra parte che specificamente si illumina dall'essere, questa forma d'arte, il cinema precisamente. Se poi uno dei due termini del rapporto diventa, piú esplicitamente, la morale, l'altro direi che di diritto, per una sorta d'inevitabilità degli opposti, dovrà essere l'arte, per diventare poi, in una seconda istanza, i particolari aspetti che essa presenta nel caso che si tratti di cinematografo. Ci sforzeremo di mettere in chiaro gli umori che secondo noi paiono circolare in un'equazione del genere la cui esistenza sembra affidata a una conquista di equilibrio.

Esaminare il primo termine vuol dire, evidentemente, già risolvere in gran parte il secondo senza che ci si possa sentire autorizzati a escludere quella tappa iniziale; muovere da alcune generalizzazioni non vuol già dire far d'ogni erba fascio ma rintracciare dei motivi che per essere validi per tutte le forme d'arte, investano questa particolare d'una persuasione quasi banale, e pertanto le concedano la forza che va unita ai luoghi comuni. Facciamo due esemplificazioni. Per stabilire la prima chiediamo aiuto a Flaubert, e precisamente a M.me Bovary, la scena del fiacre traballante. « Qui Flaubert è grande », ha postillato un ignoto lettore con grafia ottocentesca sulla vecchia copia di questo libro posseduta dalla biblioteca che dirigo, e poche volte ho sentito spegnersi altrettanto rapidamente lo sdegno per l'atto vandalico. Da che cosa deriva l'entusiasmo del lettore e, aggiungiamo, da che cosa derivò la riprovazione indignata del giudice, se non dall'estrema evidenza cui la scena assurge, un'evidenza puramente visiva quanto piú suggerita, che sembra oltretutto abolire le pareti della carrozza incriminata quanto piú esse esistono? Prendiamo ora un altro caso, quello di cui hanno raccontato le cronache cittadine di questi giorni. In una mostra d'arte figurativa d'una certa importanza, il quadro rappresentante il nudo di donna incinta, dovuto a un pittore avanguardista, ha sollevato le proteste del pubblico e ha reso necessario l'intervento della magistratura. Vediamo in questi esempi adombrarsi l'antico dissapore tra forma e contenuto. Nel caso di Flaubert l'accusa verterà contro il compiacimento dell'artista, cioè contro la forma troppo efficace; nel caso del quadro, essa verte invece contro il contenuto, quanto dire contro una presunta

insufficienza dell'arte. E' da credere che nei due casi, senza la bravura da Flaubert dimostrata nell'obbligare i lettori a vedere al di là di corpi opachi — tanto che egli davvero pone nella condizione di venire sorpresi per un reato di oltraggio al pudore compiuto in luogo pubblico i due nuovi amanti — e senza l'attentato all'alone di obbligata deferenza cui va avvolta l'idea della maternità — una retorica comunemente sentita — di cui si rende responsabile il pittore imprudente, nessun giudice avrebbe rilevato la sfida lanciata alla cosidetta morale corrente, nessun giudice, né la pubblica opinione, si sarebbero scomodati. Parrebbe cosí che la definizione piú calzante della morale potesse essere la seguente: una difesa contro gli eccessi, non solo del cattivo gusto, ma anche del gusto tout-court. Nelle due esemplificazioni che abbiamo portato, il giudice, quindi, portavoce popolare, vuol condannare, in quello per eccesso d'arte, — in seguito a una specie di mistificazione esercitata a spese dei lettori piú ingenui —; in questo, per deficienza della stessa. Infatti, per quanto riguarda il quadro, avendo fatto ricorso all'arbitraggio di un insigne critico, ha potuto deliberare sulla scorta di opportuni confronti con una serie di capolavori del passato. Dovremmo allora consigliare alla forma e al contenuto una specie di fronte comune contro il magistrato che egualmente tenta colpirle? La verità è che nella pratica certi procedimenti per schemi, che tanto si prestano nella teoria, risultano facilmente insufficienti. Non vorremmo proprio dar consigli basandoci sulla nostra teoria.

Proviamoci ora a considerare che cosa succede se trasferiamo questi rapporti dalla letteratura e dalle arti figurative, nel cinema. Qui, indubbiamente, l'evidenza flaubertiana costituisce la forma stessa in cui l'arte si manifesta, una tecnica e insieme un linguaggio, uno stile, ma anche la possibilità di possedere proprio per mezzo di essi, un contenuto. Ricordate? La corsa del fiacre dei peccatori si snoda lungo un itinerario evocato per immagini successive, e siamo ancora lontani dai fratelli Lumière. Quali scorci e che dissolvenze... Occorre forse insistere a chiarezza sul fatto che il cinema deve far vedere in una certa maniera? Il realismo delle immagini nel cinema è quello stesso delle cose che la parola che le fa essere designa, ma esso possiede altrettanta libertà della parola di impregnarle di significati, di riflessi peculiari, magari di simboli, a cui quel realismo categorico singolarmente si presta. Tuttavia, rimane un fatto che il cinema è arte affidata alla vista piú che a una narrativa determinante di una morale sempre esplicita; riuscirà quindi sempre difficile argomentare d'immoralità o meno se non tenendo conto soprattutto delle immagini isolate in una loro natura di parola, di linguaggio. Come dire, una immoralità calcolata sul numero e sulla violenza delle bestemmie che abbiano, mettiamo, a uscire di bocca.

Cosí operò il giudice di Flaubert, trasformando il fiacre in un elemento plastico di prodigiosa efficienza, tale da turbare i sonni dei timorati della vita e dell'arte. Ma potè anche dilungarsi sopra altri elementi, quelli da cui doveva trasparire la morale esplicita come il testo di una epigrafe. Gli elementi diciam pure letterari in ogni accezione, come se il grande libro non fosse già tutto in quella scena. Sono gli

stessi elementi che l'altro giudice — nell'uno e nell'altro caso, un'entità impersonale, s'intenda bene — quello del quadro di donna incinta, presuppone: creò dall'immagine, attraverso un nucleo di riferimenti culturali cristallizzati, una sorta di *casus belli* dal quale la morale, nonché venire suggerita, straripava addirittura. Temo che proprio su questo punto il cinema possa discostarsi dalle altre arti, e quei rapporti fra i termini arte e morale uscire dalle generalizzazioni; che cioè il suo stato normale e direi ovvio, come è di continua e tesa evidenza, di un'acme visiva, lo sia anche di una tesa e immediata morale. Una morale sciolta tutta nell'immagine come il fiacre flaubertiano. La morale infine tende a venire in pelle in pelle, quasi aggressiva conquista o respinge, la sua vittoria deve maturare nell'attimo fuggente quasi non fosse, comunque, un traslato, qualcosa che non è se altre cose non sono, altri fatti non si determinino in una logica di accadimenti. Non sarà allora proprio il caso di domandarsi quando tutto è finito, come in certe esercitazioni pedagogiche: e adesso passiamo a trarre, da tutto ciò, la morale. Perché nel frattempo essa avrà già adempiuto abbondantemente al suo compito in una specie di prevaricazione. Un'esemplificazione, anche in questo caso. Se esaminiamo le singole scene di un film qualunque, tratto da un'opera letteraria, in rapporto a quelle corrispondenti del libro, vediamo che il fatto in cui consistono, mentre in quelle del libro si riassume in un nucleo di sentimento, in quelle del film si concretizza in immagini. Si potrebbe anche dire che si ricorda un romanzo per movimenti dell'animo, un film invece per la vita delle immagini anche quando il suo grado di emotività è forte — ma lo è semmai proprio a causa di esse. Nel primo caso, la morale possiede già, oltre che il tessuto che la fa essere, il rivestimento che la definisce, cioè la parola dalla quale il passo verso il pensiero è breve; nel secondo, occorre sempre operare la solita traslazione, anche se l'operazione può compiersi all'insaputa di chi la fa. Si potrebbe, insomma, sostenere che il cinema, nel momento in cui esiste, in cui opera, può ignorare — e si accolga questo nel suo senso di paradosso, quanto dire facendolo oggetto di una adeguata interpretazione — il pensiero, con la conseguente illazione, che piú è cinema, e meno ha bisogno di farvi ricorso. E ancora, si può avanzare: nel primo caso, da un'emozione letteraria, il pensiero si determina in definizione di morale; nel secondo, da una emozione di immagini, in un vagheggiamento di realtà ipotetica, in *morale in* atto. I rapporti che intercorrono fra cinema e morale sono dunque piú immediato appannaggio di emotività in quanto tendono a esteriorizzarsi? Si tratta, ripetiamo, di una emotività visiva. Se nell'episodio di Flaubert, la grande perizia formale creava un contenuto, e nel quadro della incinta la forma viceversa restava sopraffatta proprio da quel contenuto di segnalata violenza, parrebbe che nel cinema la forma dovesse essere l'unico contenuto esistente. E qui per forma non s'intendono i suoi elementi costitutivi, e che tuttavia presi da soli o tutti insieme, non bastano a costituirla, come linguaggio, stile, e cosí via, ma le immagini simili a quelle che la parola evoca solamente col chiamare gli oggetti col loro nome; addirittura s'intendono le forme

presto evanescenti e prive di dimensioni apprezzabili. Tanto piú, proprio per quest'arte giunta ultima, la morale in quanto si esprime in un tutto con essa, dovrebbe diventare perlomeno una *forma mentis*. Qualcosa che non ha bisogno di venire dimostrato. Solo se cosí fosse potremmo farne anche quell'auspicabile caso sociale (tolleranza spirituale) e individuale (decenza intima).

Abbiamo considerato due termini dell'argomento del nostro convegno: cinema, morale. Abbiamo cercato di tracciare alla bell'e meglio tra di essi, consentendoci poche deviazioni, alcuni segmenti come i ragazzi ne tracciano col righello tra punti diversi, in una loro ricerca di irrazionali appagamenti. Ed ora, ricordiamo il terzo: gioventú, che non è il primo, non fosse altro perché non si passa dal particolare al generale. Poiché la presente succinta esposizione d'idee cosí come vengono, ad accensioni, non si propone nessun intento didattico, parrebbe che tutto fosse già contemplato in quanto precede, che la presenza alla ribalta del nuovo termine: gioventú, non dovesse apportarvi mutamenti. Direi tuttavia questo, che è elementare notizia pedagogica che nella gioventú la percezione (la forma?) precede e sopravvanza la riflessione (il contenuto?). E' il segreto della voga dei fumetti tra i ragazzi; citerò il caso di un giovane architetto di mia conoscenza, il quale mi raccontava che essendosi trovato a guardare contemporaneamente col proprio padre un periodico a fumetti, si era in breve accorto che mentre egli osservava l'immagine quindi passava da questa alla didascalia, e cioè leggeva per cosí dire per immagini come vuole questa fortunata tecnica popolare, suo padre si tratteneva invece sulla didascalia prima di passare alle immagini; leggendo cioè tradizionalmente per alfabeto: un segreto, del resto, già implicito nelle vignette del *Corriere dei Piccoli*, già quello dei tempi della nostra infanzia, vignette che tendono a creare una successione d'eventi. Ora la gioventú per questa sua inclinazione costituzionale, trova nel cinema un soddisfacimento irrepetibile, completo; la gioventú avida di pure forme, spregiatrice di contenuti se non in quanto assurgano a forme. E devono essere a preferenza forma in movimento; tutta la deformazione in arte, compresa quella del cinema, questa valorizzazione degli elementi formali, è sete di movimento. Nel caso della gioventú a maggior ragione la morale procede direttamente da immagini; opta per evidenze d'una lucida rarefazione come la carrozza del Flaubert. Diremmo, per concludere: si identifica col cinema quanto piú cinema, il cinema che è immagine e non parola, o dove la parola è usata come elemento del linguaggio cinematografico, con canoni che la distinguono, e la diversificano dall'uso corrente che di essa si fa. Qui proprio vorrei far punto, e potrà meglio capirne la ragione chi ricordi come fin'ora ci sia sempre accaduto di richiamarci alla parola in contrapposizione ad immagine, che non è proprio come dire al cinema, ma il divario in assoluto è poco piú che un cavillo.

Mi venga concesso tuttavia un codicillo. Dal tema: cinema e morale, sia pure considerato nella ricerca d'una felice soluzione del binomio, non può andare assente un cenno sulla censura, tanto piú che si tratta di un argomento ritornato all'ordine del giorno in questi ultimi

tempi, e intorno al quale già si sono manifestati autorevoli punti di vista. Certo allo sforzo di far combaciare morale ed estetica, non aggiungeremo quello di identificare la morale con la censura. Come ognun vede, sarebbe facile scivolare subito dopo nell'equazione: censura sta per estetica, cioè a dire i censori hanno sempre ragione. Vorrei soltanto osservare con tutta la discrezione possibile: ammesso che la censura sia un male inevitabile, ed accentuo egualmente i due termini; che una morale perfetta la nega nel momento stesso in cui la richiede; è semmai da vedersi come contemperare due esigenze agli antipodi. Vedremmo volentieri aggiungersi alla moltiplicazione dei giudici — giusta richiesta affacciata da piú parti — una rotazione assai frequente degli stessi, quanto dire attuarsi un duplice movimento, come in certi pianeti. Un primo movimento su di sé, eseguito intorno al proprio asse; un secondo movimento di raggio esteso nell'orbita di un asse maggiore. Immagino — fantasticare è un privilegio che tutti posseggono e che non nuoce a nessuno — immagino, ripeto, non pretendo di avanzare proposte, una specie di albo, simile a quello che raccoglie i giurati dei tribunali, un albo di professionisti delle arti che collaborano nel cinema, da cui a turno per sorteggio si tolgano i colleghi giudicanti, la corte dei Soloni armati di forbici non metaforiche. Esonero, allora, della burocrazia, da un compito di cui probabilmente, nonostante le apparenze, ben pochi sarebbero disposti ad assumersi il carico? Siamo in cerca non già della soluzione perfetta, ma di un compromesso. Proprio un compromesso ci sembrerebbe ancora una volta sinonimo di libertà. Libertà per la morale, libertà per l'estetica. Libertà per il cinema come per le altre arti. Un compromesso che porta alla liberazione della morale come ipocrisia e dalla ipocrisia di chi pensa che soprattutto in estetica non possano che esistere leggi liberistiche.

Alessandro Bonsanti

L'influence du cinéma sur la jeunesse: études expérimentales

Le cinéma est devenu l'un des plus puissants des moyens de communication de masse, et, par suite, le problème de l'influence du film sur le spectateur se pose chaque jour avec une acuité sans cesse accrue. En ce qui concerne les publics d'enfants et d'adolescents, ce problème prend une telle importance que de nombreux éducateurs se sont inquiétés de cette influence, et ont taché d'en étudier scientifiquement les divers éléments. La présente discussion vise uniquement à préciser les circostances dans lesquelles peut être conduite cette étude, et à signaler les résultats déjà obtenus dans ce domaine.

L'étude de l'influence du cinéma sur la jeunesse peut être abordée de deux manières différentes. D'un point de vue théorique, on peut partir de ce que l'on sait de la psychologie de l'enfant pour en déduire le comportement probable du sujet pendant et après la projection. Ce procédé déductif peut certainement fournir des conclusions valables, mais il risque fort de ne pas nous permettre une étude précise de cette influence du film. En effet la situation nouvelle dans laquelle trouve place l'enfant doit vraisemblablement susciter en lui tout un complexe de réactions partiellement nouvelles, réactions que l'on ne saurait prevoir en se limitant a des considérations théoriques. Il apparait donc préférable d'étudier le problème expérimentalement, sans idées préconçues, et de confronter par la suite les résultats ainsi obtenus avec les données classiques de la psychologie de l'enfant, pour en déduire une étude synthétique complète.

Il devient alors nécéssaire de préciser en quoi peut consister l'expérimentation dans ce domaine. Qui dit expérimentation, dit du même coup possibilité de faire varier à loisir un certain nombre de facteurs qui interviennent au cours de l'action considerée. Dans le cadre du problème qui nous occupe, l'expérimentateur a à sa disposition, d'une part un matériau: le film, et d'autre part un sujet qui subit l'action de ce matériau: l'enfant. Dans ce second cas, celui de l'enfant, toutes les possibilités existent, permettant de faire varier la composition du public soumis à l'influence du film. Ainsi, a partir d'un même film, il sera facile de se livrer à des études de psychologie differentielle, permettant de préciser les caractéristiques de l'influence étudiée en fonction des divers publics: réactions différentes ou non, suivant le sexe, l'âge mental, l'origine sociale... des spectateurs. Mais, en ce qui concerne le film lui-même, les possibilités expérimentales apparaissent beaucoup

plus réduites. En fait, il y a lieu de distinguer deux cas: celui du film d'enseignement et celui du film commercial. Dans le cas du film commercial, les possibilités de faire subir une modification quelconque à ce matériau sont presque inéxistantes. En effet, les lois qui protègent la propriété commerciale, et le mauvais vouloir des producteurs font que souvent, même en vue d'études théoriques, il est impossible à l'expérimentateur de changer quoi que ce soit dans la construction et la présentation du film. Or, ce sont précisément les réactions du jeune spectateur en face du film-des salles commerciales qui sont les plus intéressantes et surtout les plus importantes à étudier. L'étude expérimentale ainsi conduite est donc forcément incomplète, puisqu'une seule des données du problème: le sujet, est susceptible de varier au gré de l'expérimentateur.

Les études ainsi conduites sont en fait des enquêtes. Il faut cependant remarquer qu'il est possible de supprimer cet obstacle: le jour où les centres de psychologie expérimentale et de filmologie seront parfaitement équipés pour la prise de vues de films spectaculaires, les expérimentateurs auront la possibilité de réaliser eux-mêmes leurs films, et par conséquent de prévoir les scénarios en fonction des modifications à apporter au film au cours de l'étude expérimentale. Seules des raisons financières peuvent retarder la réalisation d'un tel programme. Il est cependant essentiel d'atteindre ce résultat, car au moment même où l'on s'apprête à créer des films récréatifs spécialement destinés aux enfants, il devient nécessaire de définir expérimentalement les caractéristiques de ces futures réalisations. Dans le cas du film d'enseignement, les possibilités expérimentales sont certainement plus étendues. D'une part les techniques de réalisation sont plus simples, et à la portée de laboratoires même modestement equipés, et d'autre part l'éducateur se propose dans la plupart des cas de n'étudier qu'une seule des catégories de réactions de l'enfant: les réactions intellectuelles.

Nous étudieront donc d'abord les méthodes d'expérimentation et les résultats obtenus dans le cas du film d'enseignement, et nous aborderons ensuite la même étude dans le cas du film commercial.

L'expérimentation relative au film d'enseignement vise un triple but: déterminer la contribution précise que ce nouvel auxiliaire audio-visuel peut apporter à l'enseignement traditionnel déterminer les procédés d'utilisation permettant eux aussi d'accroître la contribution du film didactique à l'enseignement. Dans tous les cas la méthode d'expérimentation reste la même. Pour un groupe d'élèves dont on connaît les caractéristiques intellectuelles: âge mental, connaissances antérieures à la projection, milieu urbain ou rural, on détermine le rôle du film, en ne faisant varier qu'un seul des facteurs intervenant à propos de cette influence. Nous donnerons trois exemples correspondant aux trois cas d'expérimentation possibles. S'il s'agit de déterminer la contribution du film à l'enseignement, on prendra deux groupes d'élèves, intellectuellement équivalents: le groupe témoin assistera à une série d'exposés présentés suivant les méthodes traditionnelles, le groupe expérimental recevra le même enseignement, réalisé cette fois avec l'aide de films

didactiques. L'étude des gains de connaissances obtenus par chacun des deux groupes à la suite de la série d'exposés permettra de déterminer la contribution du film. S'il s'agit d'étudier la variation du rendement pédagogique d'un film en fonction des techniques de réalisation, on travaillera toujours avec deux groupes définis comme précédemment: pour le groupe témoin, on projettera le film, réalisé d'une manière classique, pour le groupe de contrôle, on présentera le même film, mais ayant subi une modification bien précise: par exemple le raccourcissement des scènes principales dans une proportion donnée, scènes passant de dix à six secondes. L'étude des gains de connaissances consécutifs à la projection, ou celle des erreurs d'interprétation commises par les élèves, permettra de déterminer le rôle de la longueur des scènes dans la compréhension intellectuelle du sujet ainsi présenté. S'il s'agit de déterminer la meilleur méthode d'utilisation d'un film didactique, on le projettera devant des groupes équivalents en faisant précéder ou non cette projection, d'une introduction par l'éducateur destinée à attirer l'attention des élèves sur les points les plus délicats du film. Là encore l'étude des résultats obtenus à la suite de la projection par les divers groupes permettra d'étudier le rôle de cette introduction orale du maître.

Il serait fastidieux d'énumérer tous les résultats obtenus à la suite des études expérimentales relatives au film didactique. Rappelons simplement que l'on a prouvé scientifiquement l'importance de la contribution du film à l'enseignement: le film développe l'imagination de l'enfant, il accroît considérablement la durée de la mémorisation des connaissances acquises à la suite d'un exposé donné, sa contribution est d'autant plus efficace que le groupe d'élèves est d'un âge mental moins élevé: ceci est très important, car le film contribue ainsi a l'homogéneisation des classes où l'éventail des niveaux d'intelligence est parfois très étendu: dans certains cas même le film se montre supérieur à la démonstration directe (expériences de l'armée américaine). En ce qui concerne les techniques de réalisation des films d'enseignement on a prouvé: que le rythme général des scènes devait être assez lent (cette lenteur variant d'ailleurs avec l'âge mental des groupes d'élèves); que l'introduction de personnages vivants du même âge que les spectateurs accroissait l'intérêt des enfants pour le film; que la photographie devait être aussi simple, mais en même temps aussi belle que possible; que les schémas animés présentés en relation étroite avec les vues réelles correspondantes pouvaient contribuer considérablement à la compréhension du sujet. Les meilleures techniques ont été aussi partiellement définies: nécessité de projeter le film au cours de l'exposé et non pas au cours d'une séance de documentation sans rapport avec le travail scolaire du moment; importance d'une introduction orale par le maître, précédant la projection du film et de questions postérieures à cette projection permettant de décéler les erreurs d'interprétation et de les corriger immédiatement; efficacité de la technique consistant à projeter un film une première fois en version sonore et une seconde fois en version muette, avec commentaire, du maître, et

ceci au cours d'une même séance... Les résultats expérimentaux obtenus dans ce domaine sont donc considérables, mais il reste cependant beaucoup à faire avant que l'on ait une connaissance totale de tous les problèmes que pose l'utilisation du film dans l'enseignement.

Nous avons déjà signalé les difficultés rencontrées dans l'étude expérimentale de l'influence du film de spectacle. Le problème se complique encore du fait que ce type de film est susceptible de susciter tout un ensemble complexe de réactions de la part de l'enfant ou de l'adolescent: réactions motrices, phisiologiques, réactions sur la sensibilité du spectateur, réactions relatives à la compréhension intellectuelle du film... Aussi les méthodes propres à conduire à des résultats précis sont-elles difficiles à definir. Mr. Sinoir a d'ailleurs déjà insisté avec juste raison sur cette difficulté à propos de l'étude de l'influence du cinéma sur la délinquence juvénile. Nous compléterons donc les informations relatives à la technique d'enquête qu'il a exposée, par un rappel des méthodes d'expérimentation utilisées au laboratoire de psychologie appliquée du professeur Wallon, à Paris. L'étude des influences générales du film est poursuivie en projetant des bandes récréatives devant des publics d'enfants d'âge et de sexe différents. Ces publics sont divisés en groupes homogênes de dix spectateurs: garçons ou filles de même âge et si possible de même origine sociale. Un expérimentateur est chargé de faire les observations relatives à chacun des groupes. Ces observations ayant pour but de révéler les réactions au cours même de la projection doivent être réalisées suivant une technique spéciale. Pour cela, avant la projection, chaque observateur reçoit une feuille sur laquelle est noté le découpage du film, plan par plan. En face des indications de plan se trouve un espace où l'on pourra noter les diverses réactions qui se sont produites au cours de la projection de ce plan. Au moment où les lumières de la salle s'éteignent, l'observateur s'immisce au sein du groupe qui lui est confié, et aidé d'une lampe électrique de poche, note les réactions des enfants au fur et à mesure qu'elles se présentent. On conçoit la difficulté d'un tel travail qui suppose de la part de l'observateur un entrainement préalable très poussé et une parfaite connaissance des enfants. L'expérience prouve d'ailleurs que l'introduction d'un adulte au sein d'un groupe d'enfants, ne les gêne en rien, du fait même que, au cours de la projection, il y a de la part des jeunes spectateurs, libération de toute contrainte et qu'ils oublient la présence de l'étranger. Ces observations instantanées, qui sont celles ayant le plus de valeur démonstrative, sont complétées, après la projection, par une étude postérieure de l'influence du film, et ceci au moyen de questionnaires écrits ou oraux, suivant la technique classique. On arrive ainsi à un ensemble d'observations particulièrement complet et précis qui permettra de déterminer avec précision les divers éléments de l'influence du film.

Dans ce domaine aussi, les résultats déjà obtenus sont nombreux, bien que manquant parfois de précision, car comme on l'a noté, il est difficile sinon impossible de faire varier méthodiquement les divers facteurs relatifs au film lui-même. Nous rappellerons brèvement les

divers types de réactions observées. Les réactions motrices des publics de jeunes spectateurs sont bien connues: mouvements de pieds, attitudes posturales variées, pression sur le siège... Des études précises ont montré que ces réactions sont en général plus discrètes chez les filles, au moins celles d'un certain âge. Certaines des réactions physiologiques: celles relatives au rhytme des mouvements respiratoires ont été étudiées dès 1920, d'autres relatives aux activités glandolaires sont plus récentes: dans tous les cas ces réactions sont comparables à celles du spectateur assistant à une rencontre sportive et qui se traduisent par une suractivité physiologique plus ou moin intense, mais généralisée. L'étude de l'influence du film sur la sensibilité a permis de mettre en évidence l'importance du phénomène d'identification; l'enfant a tendance à prendre la place du héros du film, il en vit les diverses aventures et participe ainsi aux chocs émotionnels de ce héros. On a montré d'autre part que l'intérêt que le jeune spectateur prend au spectacle qui lui est offert est directement proportionnel aux possibilités d'identification qui peuvent s'y trouver. Ainsi les jeunes enfants s'intéresseront-ils particulièrement aux films d'aventures, aux « serials » dans lesquels ils retrouvent un personnage qui devient familier, mais délaisseront, les films sentimentaux, car les bonnes fortunes du héros ne les intéressent pas. En ce qui concerne la compréhension intellectuelle du film, on a pu noter combien les films commerciaux sont mal compris des jeunes publics. De nombreuses techniques cinématographiques leur sont étrangères: travelings, panoramiques, fondus et les induisent complètement en erreur. Le rythme du film est toujours trop rapide et ceci particulèrement dans le cas des dessins animés qui sont parfois goûtés, par les enfants, mais souvent incompris. De nombreux détails sans importance attirent d'une manière axagérée leur attention: personnages mobiles dans un décor fixe, et les empêchent de saisir le déroulement de l'intrigue. Les retours en arrière (flash-back) créent la confusion dans leur esprit. Au total, l'ensemble de ces réactions fait que le film commercial ordinaire, n'est pas un spectacle a la portée spirituelle de l'enfant ou même de l'adolescent, et fournit un argument de poids, pour tous ceux qui désirent créer une production spécialement destinée aux jeunes publics.

Ainsi l'étude expérimentale des réactions de l'enfant en face des images de l'écran est déjà fort avancée. Mais au fur et à mesure que cette étude progresse, de nouvelles questions sont soulevées, dans le sens d'une analyse plus précise de ces diverses réactions. Nous avons insisté sur l'importance de la méthode expérimentale en ce domaine. Il nous faut reconnaitre aux théoriciens le droit de poser les problèmes, mais il faut aussi les persuader que seule l'expérimentation permettra d'apporter les réponses définitives. Il est à souhaiter qu'un nombre sans cesse de laboratoires équipés pour ce travail, se consacrent à l'étude de ces problèmes.

Hugues Nozet

Note

Il Canadà come terra di esperienza cinematografica

Parlando del Canadà come terra di esperienza cinematografica non sarà difficile pensare a paesi che hanno una tradizione assai piú grande e che hanno una industria cinematografica piú antica e piú complessa. Ma almeno sotto uno dei suoi aspetti, il cinema mondiale mi sembra debitore all'esperienza canadese, nell'ultimo decennio.

Nella maggior parte degli altri paesi il cinema si è sviluppato in quanto strumento di distrazione ed espressione d'arte. In Canadà si è voluto deliberatamente servirsi del film come strumento educativo e specialmente nel dominio dei problemi pubblici, nella "politica", nel senso in cui l'intendevano i greci: cioè a dire l'arte del governo della città, e questo sia nel senso morale che estetico come in quello politico. Il film è divenuto un mezzo di comunicazione fra il governo e il popolo e la comunicazione stabilita fra questi due elementi della nazione funziona — insisto su questo punto — nei due sensi, come lo esige una sana concezione della democrazia moderna. L'Ufficio nazionale del film canadese è parte integrante d'un sistema di scambi d'informazione che contribuisce a mantenere attivi gli organi politici e a tutelare la libertà dei cittadini in piena conoscenza dei problemi sollevati.

Nel suo rapporto alla Commissione reale per lo sviluppo delle lettere, delle arti e delle scienze, l'Ufficio nazionale del film definiva cosí le ragioni della propria esistenza:

" Il compito essenziale di un organo d'informazione governativo, in una democrazia è di spiegare e d'illustrare sotto controllo parlamentare, gli obbiettivi comuni della Nazione. Sua funzione è di stimolare e rafforzare la pratica del governo rappresentativo, di rafforzare la nozione di solidarietà e d'insistere non solo sui diritti ma anche sui doveri che reggono la vita sociale ".

In altri termini un organismo come il nostro ha il dovere d'educare l'opinione pubblica. Non è suo compito guadagnare denaro, né servire interessi privati né glorificare l'egoismo nazionale. Per restar fedele alla sua missione, dev'essere obbiettivo, d'una lealtà assoluta e rispettare sovratutto la dignità umana.

Vi sono delle buone ragioni che spiegano il grande sviluppo dell'Ufficio nazionale del film in Canadà. Occupando un territorio piú vasto di quello degli Stati Uniti, la nostra popolazione, è passata in questi ultimi anni da 10 *a* 14 *milioni. Gli abitanti hanno origini assai*

diverse e vivono in condizioni differenti da regione a regione. Non è in ore ma è a giorni e giorni che si misurano le distanze fra le nostre città. Ne risulta che, per costituire una democrazia unita e confidente nel suo destino, dobbiamo cercare il modo di suscitare e approfondire il senso dell'interesse comune. Avendo come vicini gli Stati Uniti, con la loro grande popolazione e la rete possente dei mezzi di comunicazione, dobbiamo, per tutelare la nostra personalità, sottolineare i lati tipici che fanno dei nostri due popoli due comunità distinte. Questa volontà dei canadesi d'essere autonomi è stata alla base della nostra organizzazione radiofonica venti anni fa; ed è quella che ha consentito il rapido e incoraggiante sviluppo del nostro cinema. La missione che abbiamo adempiuto all'Ufficio nazionale del film ci ha condotti a cercare dei metodi di produzione e sovrattutto dei metodi di distribuzione adatti ai bisogni. Cosí sono nati i Circuiti rurali, che nel giro di soli trenta giorni consentono la visione a un milione d'abitanti di cui cinquecentomila abitano i centri rurali.

Ma il ruolo educativo consiste sovrattutto nel fornire a tutti e a ciascuno gli elementi che consentano di farsi una opinione personale. Ecco perché si incoraggia un po' dappertutto la formazione di consigli del film che riuniscono il piú possibile di rappresentanti di tutti i gruppi locali, unioni operaie, circoli di massaie, associazion di maestri, gruppi di educazione degli adulti, ecc.

Ci sono non soltanto duecentosessanta cineteche esistenti ma ognuna di esse ha una direzione locale per scegliere secondo le necessità e i desideri della società del posto. Cosí, per esempio, in una piccola città della Colombia Britannica si è utilizzato con gran successo il film come strumento di propaganda nel corso d'una campagna di sottoscrizione per costruire un ospedale a Winnipeg: una campagna di educazione sanitaria è stata alimentata dalla proiezione di piú di duecento documentari.

Mentre nelle grandi città la biblioteca pubblica è il luogo designato per servire da centro di distribuzione, altrove il consiglio municipale autorizza spesso l'acquisto d'un proiettore dopo di che si improvvisa una cineteca non importa dove, nella caserma dei pompieri, nella sala del consiglio, o nella parrocchia.

Debbo aggiungere che nel settore commerciale l'interesse del film documentario assicura degli sbocchi non meno interessanti. Ed è cosí che il cinema è divenuto nel Canadà un fattore sociale d'una efficacia straordinaria.

Ross Mc Lean

Postilla

La nota precedente è costituita dalle brevi, ma succose parole pronunciate dal dott. Ross McLean, capo dei servizi cinematografici dell'UNESCO, qui in Roma, all'inizio di una proiezione di documentari

canadesi. Tali parole abbiamo riportato in questa rubrica perché pensiamo che possano servire di sprone anche per noi. In Italia, purtroppo, molto poco si fa per il cinema educativo, scientifico e didattico nonostante esistano gli strumenti, gli uomini e i mezzi finanziari, mentre si tratta di un settore la cui importanza è pari se non superiore a quello spettacolare.

Se si pensa che esiste una Cineteca didattica di Stato, una Commissione del film scientifico presso il Consiglio nazionale delle ricerche e l'Istituto Nazionale Luce e che ogni anno attraverso i premi del 3 e del 5% ai documentari lo Stato elargisce centinaia e centinaia di milioni non è difficile convincersi che si potrebbe fare qualcosa di meglio e di piú organico anche se si dovesse sacrificare quella pletora di documentari, in gran parte brutti e inutili, che rattristano le programmazioni dei cinematografi.

L. C.

Sinisgalli e il cinema

Il cinema è l'ultimo dei molti interessi che agitano l'ingegno inquieto di Leonardo Sinisgalli. Nella sua inconsueta formazione culturale risiedono le ragioni che hanno reso positivo l'incontro fra lui e il cinema, contrariamente al caso piú comune in cui, per un letterato, il cinema rappresenta al piú un esperimento di poco conto, un inutile " divertissement " nel quale sfogare, come in un giuoco, talune sterili velleità di gusto tipicamente letterario. Sinisgalli è un uomo sensibile a tutti gli aspetti della civiltà moderna, è un uomo che intraprende sempre i suoi nuovi lavori con la massima serietà e il massimo impegno, un uomo che ha contratto, attraverso la sua attività pubblicitaria, l'abitudine di considerare il pubblico come una entità di cui si conosce un poco lo spirito e un poco la psicologia; tutto ciò ha contribuito a far sí che i suoi primi cortometraggi siano risultati abbastanza profondamente pensati in rapporto alle esigenze del mezzo espressivo ed in previsione della funzione che essi avrebbero dovuto avere sul pubblico.

Per quanto Una lezione di geometria *e* Millesimo di millimetro *— entrambi realizzati con la collaborazione di Virgilio Sabel — si presentino come due opere nettamente autonome, sono profondamente permeate dal complesso ideologico che forma la base di tutta l'opera di Sinisgalli, di cui esse rappresentano uno dei piú recenti addendi. La stessa personalità che anima gli scritti e le altre opere di Sinisgalli si manifesta in questi due brevi film.*

Sono note le caratteristiche fondamentali di questa personalità — un po' bizzarra per chi è abituato alle classificazioni secondo gli schemi usuali — che ha conservato intatte nella maturità talune prerogative dell'infanzia e dell'adolescenza: la curiosità e lo stupore di fronte ai complessi fenomeni della scienza e della tecnica, la capacità di entusiasmarsi alle attività che lo interessano, l'ingenuità candida con cui reagisce ai fenomeni che piú lo colpiscono. Caratteristiche che fanno

parte della componente poetica, intuitiva che nella sua personalità contrasta e si integra con quella costituita da un forte impulso alla conoscenza e alla ricerca scientifica. La coesistenza di queste due componenti giustificano la ben trovata definizione di " poeta ingegnere " per lui appositamente coniata.

Il cinema di Sinisgalli ha una funzione evidentemente volgarizzatrice: vuole portare a conoscenza del pubblico aspetti inusitati della realtà. Ma è evidente che l'interesse di Sinisgalli non si esaurisce nella presentazione di questa realtà inconsueta; egli tende a darne una interpretazione, a valorizzare il lato poetico delle loro qualità piú intime. Nei suo film egli pone la sua attenzione da un lato sulle " forme " di taluni oggetti che, in quanto tali, sono capaci di esercitare in noi una certa forza di suggestione, dall'altro si sforza per interpretare le ragioni dell'esistenza delle " cose ", di cui quelle " forme " non sono che attributi.

Una lezione di geometria *ci dimostra che le formule matematiche, espressioni di una realtà assoluta, hanno nel piano e nello spazio tridimensionale una corrispondenza con figure che, nel loro aspetto esteriore. sono assi simili alle forme, semplici o complesse, elaborate dalla natura e dall'arte. Questa corrispondenza di tre classi distinte di oggetti porta ad una duplice serie di conclusioni: per un verso sottolinea l'esistenza di un'azione calcolatrice, piú o meno inconscia, nelle forze che creano gli oggetti, apparentemente ovvi od assurdi, della natura — le ossa del corpo umano come la conchiglia della lumaca — e in quelle che creano le forme proporzionate destinate alla contemplazione estetica; per l'altro suggerisce il valore naturale ed altamente creativo dell'indagine matematica compiuto dall'intelletto umano. " I nostri occhi sono abituati a vedere forme regolari e la nostra mente a giudicarle come nate da un calcolo e non da un capriccio, cosí come da un calcolo nascono l'elica e le ali di un aeroplano ".*

Millesimo di millimetro *illustra la conquista che l'uomo ha fatta della realtà superiore, che sta nascosta dietro la superficie sensibile degli oggetti cosí come li adoperiamo per le nostre esigenze attuali. Nella nostra esperienza quotidiana siamo in contatto con una realtà geometrica naturale di cui non conosciamo a fondo le proprietà. Ma l'esigenza, determinata dalla organizzazione standardizzata del nostro lavoro, di effettuare misurazioni esatte nell'ordine di un millesimo di millimetro mette a nostra disposizione apparecchi che amplificano enormemente le capacità dei nostri sensi e ci permettono di scoprire una realtà di grado superiore, nascosta dietro le proprietà utilitarie delle cose e che la nostra mente stenta a concepire, come la struttura atomico-molecolare della materia.*

L'uomo è il vero protagonista dei due cortometraggi di Sinisgalli, anche se la figura umana non appare mai sullo schermo. Ma su di esso viene illustrata, e in certo senso esaltata, l'attività dell'intelletto umano nella continua lotta per la ricerca della verità assoluta. E' la funzione

altamente creatrice di questo lavoro intellettuale dell'uomo che questi documentari vogliono mettere in evidenza; questa facoltà attiva che suggerisce dell'uomo un'immagine simile a quella di un mitico creatore. Nello sforzo continuo della sua mente per ampliare l'orizzonte della propria conoscenza è l'uomo stesso che, attraverso la scoperta di nuovi attributi della materia e delle cose, crea la realtà sensibile che ci circonda ed è in questa affermazione che risiede la giustificazione morale dell'opera cinematografica di Leonardo Sinisgalli.

La documentazione che porta ad una simile conclusione tiene esclusivamente conto dell'astratta capacità razionale e deduttiva dell'intelletto umano. L'uomo è considerato in questo caso attraverso questa sua tipica funzione applicata ad uno scopo particolare: quello che conduce alla graduale scoperta della verità assoluta del mondo fisico. Per comprendere come ciò si possa tradurre in poesia occorre seguire da vicino il procedimento sinisgalliano osservare la realtà naturale e quella elaborata dall'uomo e considerarne le proprietà tecniche per vedere in esse la presenza di taluni aspetti meravigliosi che esaltano le facoltà che li hanno prodotti. La poesia è in questo caso la capacità di scoprire e creare il meraviglioso; per il poeta Sinisgalli il meraviglioso è nascosto nelle cose più varie, dalle più semplici alle più complesse, per la realizzazione delle quali l'uomo abbia impiegato le sue facoltà creatrici. In lui destano la medesima ammirazione il cavo capace di centinaia di telefonate come il piccolo aeroplanino di carta, opportunamente piegata, che lanciato dall'alta finestra del suo ufficio di piazzale Loreto, scende lentamente a terra in una continua teoria di evoluzioni non casuali, ma determinate dalla calcolata resistenza che l'aeroplanino oppone all'aria e ai venti.

Contrariamente al parere di alcuni critici io ritengo che questa opera cinematografica di Sinisgalli sia valida e significativa, non solo per la chiarezza con cui raggiunge i propri obbiettivi, ma anche per il modo suggestivo in cui è realizzata e mi auguro che sulla strada iniziata da Una lezione di geometria *e* Millesimo di millimetro *Sinisgalli possa ulteriormente progredire.*

NOTA — Nel prendere in considerazione l'attività cinematografica di Leonardo Sinisgalli non si è tenuto conto del film di tre minuti realizzato per « Documento mensile », attualmente inedito.

Carlo Felice Venegoni

Il cammino della speranza

Per quanto sia arduo, e il più delle volte arbitrario, il penetrare le intenzioni di un artista, mi pare di poter dire che questo film di Pietro Germi è nato da una sua necessità interiore non finta.

Mi inganno? E sia. Ma se da parte mia c'è un errore, lo devo al fatto che ho poca familiarità con le sale cinematografiche, mentre ne ho

tanta col travaglio ideale che l'inquietudine del nostro tempo induce in me. Di qui il mio incontro col regista.

Il Cammino della speranza *è l'odissea breve, triste e luminosa insieme, di un gruppo di siciliani che vogliono emigrare clandestinamente in Francia. La narrazione procede rapida, sommaria. Pietro Germi piú che non racconti, accenna sobriamente; ed è tanto piú forte, quanto meno è loquace. Dà un motivo, e procede oltre. Tu devi pensare, tu devi intuire. Di qui l'intimo vigore di tante scene tragiche; dalle prime, solenni, tragiche, dei zolfatari che non vogliono uscire dalla miniera, a quelle dello sciopero agricolo in Val Padana.*

Domina il problema sociale e umano della miseria e della fame. Non c'è lavoro. Eppure si deve lavorare, si vuole lavorare. Andremo là dove il lavoro e il pane si trovano. Avanti, come che sia, verso il miraggio di una esistenza, forse altrettanto dura, ma nella quale non mancherà la santa fatica quotidiana, quella che dà il pane ai figli e a noi. Andremo fuori della legge — e il " ragioniere " lo rammenta —; comunque andremo, non in dispregio della legge, ma per comandamento della vita; lontani dal nostro sole, dai nostri canti, dalla nostra terra cosí amata e cosí avara. Ma andremo. Bisogna andare.

L'avventura si svolge secondo uno schema lineare, scarno. L'ingaggiatore degli emigranti è un truffatore e li abbandona a Roma. La polizia, burocraticamente impacciata, presentata con volto umano, agisce come forse non vorrebbe, e rinvia a casa gli smarriti; ma costoro si ribellano al destino che li condanna al ritorno, e trovano modo di andare avanti. A qualcuno non basta l'animo e torna. Gli altri procedono, finché giungono al di là del confine.

In sede artistica, vorrei fare qualche riserva. Vanni, il latitante che s'era unito al gruppo con la ragazza cacciata di casa, mentre ella si redime a contatto dei bimbi senza mamma, ricompare a un tratto, non si sa come, per vendicarsi dell'uomo che gli ha tolto la compagna. Ecco il duello rusticano tra la neve, in montagna, col gesto di compare Alfio (invece della polvere, qui si lancia agli occhi dell'avversario una manciata di neve). Vanni resta ucciso, e l'onesto antagonista, dopo un attimo di orrore mentre si guarda la mano assassina, volta le spalle, e se ne va con la ragazza, che lo ha tranquillato, col baciargli silenziosa quella mano che, in fin dei conti, l'ha liberata dal suo passato e dalla sua catena.

Mi sembra che, in Italia e fuori, dove il film verrà proiettato, saremo alle sòlite: una volta di piú l'italiano, anzi il siciliano, è l'uomo del classico coltello. C'è un particolare: Vanni è un delinquente, sfida con un coltello a serramanico. L'altro accetta, e si difende col grosso temperino da tasca, quello del pane, per intenderci. Finezze. Sfumature che hanno il loro valore in sede artistica, e anche, se si vuole in sede morale. Ma il fatto resta.

Indulgenza verso i gusti del pubblico? Necessità pratiche (come si suol dire " di cassetta ")? Come si sarebbe potuta diversamente risolvere la situazione? Non saprei.

A me l'episodio non va giú; come non va giú l'intervento della voce del regista, all'apparire delle guardie di frontiera, italiane e francesi,

per dire una cosa che vedevamo, e quel che più conta, sentivamo *benissimo: che le frontiere esistono, e saranno forse una necessità, ma gli uomini sono fatti per intendersi e per amarsi. Perchè calcare sulla polemica?*

Qui mi pare che Pietro Germi sia venuto meno al suo impegno di narratore asciutto, sano, incisivo, efficace, pur saputo mantenere per quasi tutto il racconto.

Osservazioni in sede morale? Siamo sinceri: quella è l'indole del film, quello è il problema, quella è la miseria, quelli sono i sentimenti di chi la vive. I sogni, le speranze, le azioni (purtroppo) sono quelle. Ma l'anima naturaliter christiana *c'è: quanta nobiltà, e umanità, e fraternità nei semplici, nei rudi! Il ragioniere, i carabinieri, l'agente di polizia siciliano; gli emigranti si imbattono nella lussuosa automobile, proprio all'inizio della camminata di venti chilometri, e alzano le spalle, contenti egualmente, perché laggiú ci sarà lavoro e pane; il fattore; la folla degli scioperanti che si acqueta per la bambina ferita; le donne che non vorrebbero con sé la ragazza disonorata; costei, che sente il bisogno di una nuova vita... Sono cose tutte artisticamente vere e poeticamente dette.*

Il cammino della speranza *è un'opera di alto impegno, in cui la poesia riesce a trasfigurare l'intimo intento di polemica sociale. Ci fa pensare, non senza amarezza, ma ci lascia anche una grande fiducia nella bontà degli uomini, mentre afferma la giustizia di una causa sulla quale non possiamo essere discordi.*

F. Sigismondo F. S. C.

I libri (*)

PETER NOBLE: *Hollywood Scapegoat, The Biography of Erich von Stroheim* - London, The Fortune Press, 1950.

« ...che il mio prossimo apprezzi o no la mia opera, io mi sento la coscienza pulita e netta.

E quando l'ultima scena sarà stata scritta e girata, e l'inchiostro si sarà incrostato sul pennino, e la pellicola sarà diventata fragile e l'emulsione si sarà inaridita al punto da screpolarsi... e i capitalisti continueranno a lottare tra loro, nella ricerca di « uomini nuovi »... io ripenserò la lunga sgradevole serie dei giorni della mia vita che mi sarò seminata dietro le spalle, e la mia opera... che ho costruita, bobina per bobina... con sincerità... tenendomi aggrappato ad essa con le unghie e con i denti. e potrò dire:

« Non ho mai mercanteggiato... e non mi sono mai inchinato alla convenzione o alla moda... né ho ceduto per denaro...

Ho sempre detto agli altri la verità come la vedevo...

Che agli altri piacesse o no...

Ma era comunque la verità... come io la vedevo...

E questa tranquillità di coscienza è la mia ricompensa... ».

Con queste parole di premessa Erich von Stroheim ha dato il suo avallo alla propria biografia, scritta da un giovane studioso britannico, Peter Noble (autore tra l'altro dell'informatissimo e prezioso *The Negro in Films*), il quale ha fornito alla bibliografia del cinema, con *Hollywood Scapegoat,* un'opera di affascinante lettura e di documentazione storica importantissima per la ricchezza e attendibilità di un materiale, in grado di illuminare un capitolo essenziale degli studi sul film: quello relativo ai rapporti tra registi e produttori.

Il caso di Erich von Stroheim è, si sa, forse il piú tipico, oltre che il piú grave, il conflitto tra un artista e coloro che dovrebbero fornirgli i mezzi d'espressione. E' l'esempio vivo, e drammatico, dell'antinomia forse insanabile che sta alle origini del fatto cinematografico. Il posto di Stroheim è con i pochissimi spiriti assolutamente indipendenti, intransigenti, insensibili alle lusinghe dei mercanti; è,

(*) Per questo numero Guido Aristarco non ha potuto farci pervenire, causa una leggera indisposizione, la consueta rassegna libraria. Pubblichiamo, al suo posto, la recensione di G. C. Castello all'interessante libro su Stroheim.

insieme con Chaplin, con Eisenstein, con Dreyer, con, possiamo aggiungere, Visconti. Eppure le conseguenze nel suo caso soltanto sono state estreme.

Chaplin, grazie all'eccezionale comunicativa e divulgabilità della sua opera, ha accumulato in breve tempo un'immensa fortuna, che gli consente di produrre in piena indipendenza; Eisenstein ha subito gli oltraggi dei produttori statunitensi, quelli della censura sovietica, ma è pur morto al suo posto di lavoro; lo stesso Dreyer riesce a trovare, sia pure ad intervalli piuttosto lunghi, il modo di immettere la propria intransigente ispirazione entro un meccanismo produttivo. Stroheim no. Stroheim non solo non è piú stato, dal 1933, in grado di assumere la responsabilità di un film, ma non è quasi mai riuscito a presentare al pubblico una propria opera nella sua integrità. Stroheim ha dovuto subire gli affronti peggiori, sulla sua persona e sulla sua opera, da parte di un meccanismo di produzione guidato dai piú gretti criteri mercantili. Ed ha perfino, ad un certo punto, trovato difficoltà a proseguire dignitosamente la sua strada per il cammino piú modesto dello scenarista o dell'attore. Dopo aver visto manomesse gravemente tutte le sue ultime creazioni, egli è andato incontro alle umiliazioni peggiori, alle difficoltà materiali piú pressanti, alla necessità di un irrequieto peregrinare da un paese all'altro, alla ricerca di occasioni lavorative, concesse all'attore, ma non al regista.

Tutto questo cammino viene seguito dal Noble con una tale obiettiva assiduità, con un tale scrupolo informativo (egli cede volentieri la parola allo stesso Stroheim o a testimoni oculari del suo dramma o comunque a fonti originali) che questo *Hollywood Scapegoat* viene ad imporsi come un eloquente atto d'accusa, riferibile non ad un singolo caso, ma a tutto un sistema, che vieta ad un artista piena facoltà di espressione.

Certo, il caso di Stroheim è singolare e non suscettibile di molti confronti, data la violenza della carica polemica insita nella narrativa del regista, data la sua spregiudicatezza nei confronti dei problemi sessuali, data la fluvialità della sua vena, data la sua esigenza, spinta fino all'ossessione, di un realismo totale (che lo rese anticipatore di tanto cinema dell'ultimo periodo muto e di un certo cinema sonoro; e che fa considerare la sua influenza come tuttora viva: leggendo le pagine del Noble taluni scrupoli « ricostruttivi » di Stroheim, per quanto concerne l'atmosfera, gli ambienti nei loro particolari, mi hanno richiamato le realizzazioni sceniche del Visconti verista). E tuttavia è il caso di un uomo profondamente onesto, disinteressato al punto da sacrificarsi del tutto dinnanzi agli interessi dell'opera d'arte, di un uomo dalla personalità esercitante una magnetica suggestione nei suoi collaboratori e in grado di dare alle proprie realizzazioni l'impronta di uno stile senza precedenti nella storia del mezzo espressivo. E a quest'uomo il cinema non concede, da quasi vent'anni, i mezzi per dire quello che ha da dire.

Detto, del libro di Peter Noble, che esso ha il fascino della propria asciutta concretezza; che dimostra un preciso senso storico; che sa farsi leggere, letteralmente, come un romanzo, pur essendo riboccante di notizie e di dati; che offre appendici utilissime, da quella filmografica a quella bibliografica a quella costituita da contributi critici di parecchi altri scrittori; che include una serie ghiottissima di fotografie, in gran parte relative a fotogrammi caduti sotto le forbici delle varie censure; detto tutto questo, potremmo ritenere di aver esaurito il nostro compito di recensori, di aver additato con sufficiente calore il volume alla attenzione dello studioso e del lettore comune, non che di quell'editore che individuerà in esso un contributo d'eccezione alla letteratura cinematografica ed un possibile « best-seller ».

Ma non possiamo resistere alla tentazione di offrire ai lettori di *Bianco e Nero* una primizia sul contenuto di *Hollywood Scapegoat,* ricapitolandone il contenuto attraverso la traduzione dei brani piú rivelatori di una personalità o piú ricchi di notizie inedite.

E cominciamo con l'avvertire che il volume non offre conferma alle voci allusive a misteriosi scandali, in seguito ai quali Stroheim avrebbe dovuto lasciare l'esercito absburgico in cui serviva. Stroheim se ne distaccò semplicemente perché stanco di un mondo prossimo al crollo ed al quale si sentiva estraneo. Il capitolo della sua vita che riguarda i sei anni di tirocinio prima che gli venissero aperte le porte di Hollywood è estremamente indicativo di una eccezionale forza di volontà e coerenza di propositi: fu successivamente strillone di giornali, guida turistica in una città che non conosceva, cantante in una birreria, ufficiale dell'esercito messicano, maestro di equitazione. Vendette perfino carta moschicida in una città nota per l'assenza di mosche. E, finalmente, i primi impieghi come comparsa o controfigura gli consentirono di attendere quell'incontro con Griffith, che doveva essere decisivo per la sua carriera. Comparsa truccata da negro in *Birth of a Nation,* Stroheim al film successivo era già passato assistente, oltre che interprete di qualche rilievo.

E nacque, dopo qualche tempo, il soggetto per un primo film da dirigere, oltre che interpretare: *Blind Husbands* (1919). Proposto a Carl Leammle della Universal, venne restituito come « non molto interessante ». Ma Stroheim non intese darsi per vinto. Ottenuto un appuntamento col produttore, gli squadernò sotto gli occhi il manoscritto, dichiarando: « Mr. Leammle, ho qui uno scenario veramente magnifico e originale, che desidererei lei leggesse con attenzione maggiore di quanta gliene abbia dedicata l'altra volta ». Dal colloquio che seguí al primo scoppio di irritazione del magnate uscí la decisione di affidare a Stroheim la sua prima carta di regista da giocare.

Saltiamo *The Devil's Passkey* (1919) ed eccoci a *Foolish Wives* (1921). E' noto il metodo pubblicitario seguito dalla casa produttrice, impostato su una clamorosa comunicazione preventiva al pubblico delle inconsuete spese affrontate per realizzare il film, mediante l'affissione d'un gran tabellone nel centro di New York. Stroheim disapprovava quei

metodi pacchiani, che accompagnavano le riprese dell'opera, prevista in due parti e per la quale egli preventivava tre ore di proiezione.

« Senonché il compianto Irving Thalberg, a quell'epoca dirigente della Universal (e che in seguito doveva dimostrarsi deciso oppositore di Stroheim) non vedeva la possibilità di presentare *Foolish Wives* in due parti, e di conseguenza in sede di montaggio il film, dietro sue istruzioni, venne ridotto a metà del suo metraggio originario. Successivamente, altre scene vennero tagliate in seguito all'intervento della Federation of Women of America. « Per colmo », dichiara Stroheim in una lettera, « Iris Barry, conservatrice del Museum of Modern Art di New York, si autonominò censore supremo, e in seguito ai rimaneggiamenti il personaggio dell'ambasciatore americano diventò nient'altro che un commesso viaggiatore! Tutte le scene di pompa e di splendore, come quella dell'arrivo a Monaco dell'ambasciatore o quelle a bordo dell'incrociatore, con l'etichetta ed il cerimoniale relativi, vennero soppresse, e cosí pure le scene dell'arrivo dell'ambasciatore al Palazzo insieme col Principe di Monaco, e tutte le sequenze relative ai ricevimento offerti all'ambasciatore dal principe. Ciò — prosegue il regista — naturalmente indebolí il racconto, perché nel film il conte Sergio si serviva della moglie dell'ambasciatore americano per mettere in circolazione il danaro falsificato. Nessuno avrebbe potuto credere che la moglie dell'ambasciatore facesse una cosa simile, mentre la moglie di un commerciante sarebbe stata immediatamente sospettata... ».

Il film successivo, *Merry-Go-Round* (1922), condusse Stroheim alla rottura con la Universal. La sua esigenza di verità ad ogni costo lo mise in conflitto piú che mai aperto con Thalberg, timoroso che i costi salissero eccessivamente. Una volta Stroheim volle rifare un'intera scena perché nella prima ripresa le bisacce da sella di certi cavalieri non risultavano gonfie come avrebbero dovuto. Il suo fanatismo per il « particolare » si spiegò apertamente nei riguardi delle divise austriache, che egli commissionò appositamente a Vienna. E i contrasti con Thalberg giunsero a un punto tale, che questi approfittò di un'assenza di Laemmle per mettere il regista alla porta a tre quarti di film e per far ultimare questo da Rupert Julian.

Fu a tale punto che la Goldwyn Company diede carta bianca a Stroheim per un film. E questo fu *Greed* (1923), l'opera cui la fama di Stroheim si collega piú saldamente, ad onta delle amare vicissitudini subite.

A proposito delle circostanze in cui questo film venne realizzato sono interessanti le testimonianze dello stesso Stroheim:

« All'epoca in cui io cominciai a lavorare a *Greed* lo slogan della Goldwyn Company era « Il soggetto ed il suo autore sono tutto », e mi vennero dati pieni poteri di fare il film come lo avrebbe voluto l'autore (Frank Norris, su un romanzo dal quale lo scenario era basato). Senonché, quando — nel periodo in cui io stavo montando il film — la Goldwyn Company si trasformò in Metro Goldwyn Mayer, con Irving Thalberg nuovo direttore generale, il nuovo slogan divenne

« il produttore è tutto ». Mi resi subito conto che il mutamento non preannunziava niente di buono per me; dato che Thalberg ed io ci eravamo spesso scontrati alla Universal. Thalberg e Louis B. Mayer, capo della M.G.M., non si curarono minimamente di quello che l'autore o io, o anche la Goldwyn Company, avevamo inteso. Al contrario Mayer si preoccupò di mettermi bene in mente che io ero soltanto come un piccolo impiegato di una grandissima fabbrica di pantaloni (pantaloni che, detto tra parentesi, dovevano andare bene al nonno, al padre e al figlioletto!).

Per *Greed* io avevo ripreso l'idea di fare il film in due parti, ciascuna di dieci o dodici bobine, da proiettarsi con un intervallo per la cena — tutto ciò molto prima che Eugene O'Neill applicasse l'idea per *Strange Interlude*. Quando ebbi finito il film in base a come era stato sceneggiato e approvato da Goldwyn, mi trovai con quarantadue bobine. Anche volendo far presentare il film in due parti, bisognava che ne tagliassi mezzo. Il che feci io stesso. Quando lo ebbi ridotto a ventiquattro non potei, per la tranquillità della mia coscienza, tagliare piú un metro. Ma Mayer e Thalberg insistevano per tagliarlo ancora, fino a ridurlo a quella che definivano una « metraggio commerciale ». A loro insaputa spedii una copia del film al mio amico Rex Ingram, che in quel momento lavorava a New York, pregandolo di tagliarlo, se ci riusciva. Ingram me lo restituí in diciotto bobine, avendo eliminato sei bobine, avendo fatto cioè quello che a me sarebbe stato impossibile. Mi mandò un telegramma: « Se tagli ancora un solo metro non ti rivolgerò mai piú la parola ». Io mostrai il telegramma a Mayer, il quale mi rispose che non gliene importava un accidente né di Rex Ingram né di me, e che il film doveva esser ridotto a dieci bobine. Aggiunse che in ogni caso esso avrebbe costituito un « bagno » completo per la casa produttrice!

Dopo di che Mayer mise il film in mano a un montatore, un uomo che guadagnava trenta dollari la settimana, un uomo che non aveva mai letto né il romanzo né lo scenario, e che non possedeva un briciolo di intelligenza. Costui rovinò interamente il frutto del mio lavoro di due anni. Durante questo periodo io mi ero ipotecato la casa, l'automobile e l'assicurazione sulla vita per poter lavorare, dato che non venivo pagato né per la sceneggiatura né per il montaggio. Tutto quello che ricevetti fu una cifra che sarebbe stata la stessa se per girare *Greed* avessi impiegato solo due settimane anzi che nove mesi.

Nello stesso tempo in cui la M.G.M. stava girando « slapstick » e farse di quattordici bobine di metraggio il *mio* film, un'opera seria, era arbitrariamente ridotto a nove o dieci bobine. Il resto del negativo fu bruciato per ricavarne quattro soldi d'argento. Dodici persone soltanto videro il film nella sua edizione originale di quarantadue bobine. Due di essi, scrittori ben noti, Idwal Jones del « San Francisco Call », autore di molti libri, e Harry Carr del « Los Angeles Times », corrispondente di guerra e autore, scrissero spesso della forte impressione che *Greed*

aveva fatto loro. Tuttavia il film, che era costato 470 mila dollari, costituí un relativo insuccesso di cassetta, perché la M.G.M. non lo lanciò pubblicitariamente e, avendolo registrato nei suoi bilanci come una perdita totale — e ciò a fini fiscali — non si curò di sfruttarlo convenientemente.

Greed fu il solo film, fino a quell'epoca, per il quale non fosse stata impiegata alcuna scenografia costruita in studio. Io avevo affittato una casa in Laguna Street a San Francisco, ammobiliato le stanze nell'esatto modo descritto dall'autore, e ripreso le scene con pochissime lampade, facendo pieno uso della luce del giorno che penetrava attraverso le finestre. Naturalmente questo non garbava sempre all'operatore, ma io insistetti, ed ottenemmo alcuni effetti fotografici eccellenti. Al fine di far sí che gli attori si sentissero veramente « dentro » ai personaggi che dovevano interpretare li feci vivere in quelle stanze (criterio che fu favorevolmente accolto dalla casa produttrice, perché le faceva risparmiare le spese di albergo!). Quando si trattò di girare le sequenze del deserto, ambientate nella Death Valley, la casa suggerí che io portassi gli attori a Oxnard, presso Los Angeles, dove per tradizione tutte le scene desertiche erano — e tuttora sono — girate. Ma avendo letto le meravigliose descrizioni della vera Death Valley, quale Norris l'aveva dipinta, io sapevo che non aveva l'aspetto di Oxnard. Insistei sulla vera Death Valley in California e la Death Valley fu.

Ciò accadde nel 1923 quando là non vi erano strade e alberghi come vi sono oggi. Eravamo i soli bianchi (quarantun uomini e una donna) che fossero penetrati fino al punto piú basso del territorio (sotto il livello del mare), dai giorni dei pionieri in poi. Lavorammo con 142 gradi Fahrenheit all'ombra, e *senza* ombra. Io credo che i risultati che ottenni mediante il calore autentico e lo sforzo fisico siano stati degni del disagio da tutti affrontato ».

Questa è la storia di *Greed*. Dopo di che si impose, per Stroheim, una « commercializzazione » ma questa fu rappresentata da *The Merry Widow* (1925), dove egli riuscí, a dispetto della Metro, ad imprimere il timbro della sua « cattiveria » e della sua acre polemica ad uno scenario operettistico. Lascio di nuovo la parola a Stroheim:

« Contro la mia volontà Louis B. Mayer e Irving Thalberg mi costrinsero ad accogliere nel film due « stars ». Fino ad allora io mi ero servito di attori scelti da me stesso in base alla loro abilità; mi ero sempre disinteressato dello « star system », come i miei film avevano dimostrato. Quando mi lagnai di dovermi servire di Mae Murray, che godeva fama di essere estremamente poco trattabile, mi venne risposto da Mayer che « si sarebbe inginocchiata a mangiare nel cavo della mia mano ». Quando incominciammo il film essa trasformò « l'inginocchiamento » in un vigoroso pestar di piedi e sibilare che era « maledettamente stufa del mio ficcare il naso dappertutto ». Il bacio alla mia mano diventò un morso!

Dopo che le ebbi spiegato come recitare una scena, mi chiamò « sporco Unno », convinta di riscuotere l'approvazione delle 350 comparse e generici che erano presenti nel salone da ballo, e poi andò da Mayer, che, appena sentita la sua « storia », mi licenziò nel bel mezzo

della scena. Io me ne andai, ma quando i 350 sentirono che ero stato licenziato e che il film sarebbe stato finito da un altro regista abbandonarono il « set » in massa, rifiutando di lavorare per chiunque altro. Don Ryan, un famoso cronista del « Los Angeles Record » era stato testimone della scenata, e Mayer temette che egli dicesse la verità sul giornale, provocando uno scandalo che non sarebbe andato a vantaggio del film. Formò quindi una deputazione di attori che venissero a casa mia a far pressioni perché ritornassi. L'indomani mattina persuase Mae Murray a chiedermi scusa ed io continuai il lavoro.

Forse, visto che sono sempre proclamato da Hollywood un regista costoso, vi piacerebbe sapere qualche particolare sui reali costi di questo film. Il costo complessivo di *The Merry Widow,* che venne compiuto in dodici settimane e tre giorni fu esattamente di 500 mila dollari, di cui 90 mila per i soli diritti di riduzione dell'operetta. La paga complessiva di Mae Murray (cioè la paga ricevuta nel periodo compreso tra il suo ultimo film e *The Merry Widow*) fu di 23 mila dollari. La paga complessiva di John Gilbert fu di 19 mila dollari. Il costo dei materiali comperati da Mae Murray a New York, intenzionalmente per il mio film, ammontò a 13 mila dollari. Detto tra parentesi, nemmeno uno di quei vestiti venne usato nel film, eppure essi vennero egualmente iscritti nel suo bilancio! Le riprese, ordinate da Thalberg ed eseguite dal mio assistente in mia assenza, vennero a costare 80 mila dollari. Neppure *un centimetro* di queste riprese venne poi impiegato nell'edizione definitiva del film, e tuttavia la somma venne iscritta a mio carico. Cosí il costo reale dell'opera accessori inclusi (costumi, divise, scene attori, comparse) ammontò a 275 mila dollari. Dato che io per contratto dovevo incassare il venticinque per cento dei profitti netti del film, Mayer fu costretto a mostrare i registri ai miei avvocati e, secondo la loro testimonianza, i profitti di *The Merry Widow* ammontarono a 4 milioni e mezzo di dollari (e questo solo fino a due anni dopo il lancio del film). Detto tra parentesi, io non ricevetti mai un soldo di questo denaro, perché Mayer pretese che i miei utili di questo film erano stati divorati dalle perdite di *Greed! The Merry Widow* fu proclamato da tutti i critici americani " il miglior film del 1926 " ».

Il conflitto ricordato con Mae Murray non fu se non uno degli indici dell'avversione di Stroheim per le fame costituite e della sua simpatia per attori meno affermati, che egli poteva foggiare a suo modo, ottenendo da essi risultati eccezionali e non piú ripetuti sotto la guida d'altri. Tipico il caso di Zasu Pitts. « Della " compagnia " di Stroheim — osserva il Noble — soltanto Zasu Pitts ebbe fortuna, nel periodo sonoro, ma abbandonando la sua carriera di attrice per perpetuare una caratterizzazione fissa, da lei resa popolare in una serie di mediocri commedie. E' interessante a notarsi, a questo proposito, che, dopo che Zasu aveva cominciato ad esser conosciuta come attrice comica, Stroheim, il quale aveva sempre creduto nelle sue possibilità come tragica, persuase il suo collega regista Lewis Milestone ad assegnarle la drammatica parte della madre di Lew Ayres nel suo capo-

lavoro *All Quiet On the Western Front*. Zasu Pitts fu superba, si dice, ma il pubblico dell'anteprima era ormai cosí abituato ad accogliere le sue apparizioni con risate che la sua tragica scena con il figlio soldato dovette venir frettolosamente soppressa dopo l'anteprima. Successivamente, essa venne sostituita da Beryl Mercer. Il caso di Zasu Pitts è un triste riflesso del sistema di tipizzazione che vige a Hollywood. Sotto la direzione di Stroheim essa affrí due magnifiche interpretazioni in *Greed* e in *The Wedding March* (ed anche, si dice, nel film di Stroheim « messo al bando » *Walking Down Broadway*, girato nel 1932), ma per una dozzina d'anni o piú questa superba attrice è stata condannata ad incarnare personaggi eccentrici o a fare da contrappeso al compianto Slim Summerville in una serie di film di categoria B ».

E siamo arrivati a *The Wedding March*, a proposito del quale Stroheim dichiara: « Dato che non sono facile a scoraggiarmi, mi proposi ancora una volta di fare il film in due parti, e di farlo presentare con un'ora di intervallo, ogni parte essendo approssimativamente di dieci o dodici bobine. La proiezione di ciascuna parte avrebbe richiesto un'ora e tre quarti=dodici bobine. Per convincere me stesso che avevo ragione sostenendo che gli spettatori preferirebbero vedere un solo buon film lungo, anche in due parti, piuttosto che subire un doppio programma, una parte del quale è costituita da un film scadente di categoria B, o da uno « slapstick » o da un assortito miscuglio di disegni animati, spedii un migliaio di questionari, tramite l'agenzia che si occupava per me della posta dei « fans », sollecitando l'opinione dei « fans » che mi avevano precedentemente scritto per chiedermi fotografie e rallegrarsi per il mio precedente lavoro. Oltre quattrocento risposero che avrebbero gradito di vedere un film che corrispondesse al libro o al dramma da cui era stato tratto, e che non importava loro quanto lungo riuscisse. Il mio produttore, Mr. Powers, accolse la mia idea con grande entusiasmo, perché si riprometteva di ricevere, in cambio della mia paga, relativamente modesta, *due* film di Stroheim al prezzo di uno solo, il secondo essendo, secondo le sue stesse parole, « sul velluto ».

Senonché Jesse L. Lasky, della Paramount, la casa che doveva distribuire il film, non vedeva le cose nello stesso modo. Piú tardi scoprii che la ragione principale di disaccordo era costituita dal fatto che, a mia insaputa, Powers aveva chiesto per i *due* film molto piú denaro di quanto non ne fosse stato originariamente convenuto per uno solo. Comunque, a farla breve, io avevo finito di montare la prima parte, quando il resto della pellicola venne affidato, senza neppure che io l'avessi messa in ordine, a Joseph von Sternberg (poiché si pensava che egli, come austriaco, dovesse saperne su Vienna in particolare, e sull'Austria in generale, piú di qualsiasi altro montatore). In conclusione Sternberg fu incaricato dalla Paramount di ricavare un film separato e indipendente dalla seconda parte di *The Wedding March*. Naturalmente, dato che io avevo concepito che le due parti

venissero proiettate consecutivamente in una sola sera, non sarebbe stato necessario girare un prologo alla seconda parte, perché si sarebbe trattato di una semplice continuazione. Ma era cosa assai poco opportuna fare di essa un film indipendente e da mostrarsi a pubblici che potevano non aver vista la prima parte. Cosí la Paramount trovò necessario ripetere all'inizio di *The Honeymoon* — tale era il titolo dato al film — un prologo compendiante le vicende narrate nell'edizione da me curata della prima parte, lasciando cosí ben poco spazio per l'effettivo racconto del secondo film.

Dato che non mi fu mai permesso di montare il film, né fui mai consultato circa la sua presentazione, e poiché avevo fatto diffida scritta ed avevo tutti i diritti legali dalla mia, vietai la presentazione di *The Honeymoon* negli Stati Uniti. Il film venne successivamente presentato in Europa e in Sud America come *Mariage de Prince*. (Esso, naturalmente, era del tutto squilibrato a causa del prologo di Sternberg).

Il costo complessivo delle due parti del film era di poco superiore ai 900 mila dollari. Sia Powers sia la Paramount ebbero un buon utile, mentre io non vidi *un soldo* del promesso 25 per cento sui profitti netti. Dal momento in cui avevo cominciato a stendere il soggetto, preparato lo scenario, aspettato l'arrivo delle divise da Vienna e fatto altri preparativi, fino a quando il film fu nelle sale di montaggio e pronto per la proiezione, il periodo di produzione della prima parte fu esattamente di tredici mesi. Se io fossi stato meno coscienzioso e avessi avuto a cuore soltanto il mio guadagno personale, avrei potuto percepire la stessa somma di denaro portando a termine il film in quattro o sei settimane (dato che non percepivo paga durante il periodo impiegato in operazioni come la sceneggiatura, la preparazione e il montaggio del film) ».

Istruttivo a considerarsi è il soggetto del film successivo, *Queen Kelly* (1928), che deve esser evidentemente stato tenuto presente da Billy Wilder nell'ideare il suo *Sunset Boulevard*. L'acrimonia di questo ultimo film risulterà tanto piú evidente, quando si pensi che *Queen Kelly*, interpretato dalla Swanson, riguardava la storia di un giovane principe che si innamora di una povera ragazza, scatenando la furiosa gelosia di una regina pazza che a sua volta lo ama. Mettete al posto del principe lo sceneggiatore squattrinato, al posto della ragazza la giovane impiegata degli Studios Paramount e al posto della regina la folle Norma Desmond, e avrete lo stesso triangolo di *Sunset Boulevard*. Con la differenza che Gloria Swanson era, ai tempi di *Queen Kelly*, la fresca creatura dell'amore « sano ». La « cattiveria » di Wilder è visibile tutta in questo rovesciamento di posizioni.

E veniamo alla storia del film, ancora una volta attraverso le parole di Stroheim: « Il film constava di due parti: quella europea e quella africana. Avevo appena finita la prima parte, circa un quarto del racconto, quando usci il primo film sonoro con Al Jolson: *The Jazz Singer*. Avevo troppo da fare per andare alla prima, ma Kennedy

(il produttore) e Gloria ci andarono. L'indomani mattina Kennedy prese un aereo per Miami, ma Gloria continuò a lavorare allo studio. Detto tra parentesi, le relazioni tra Gloria e me erano, e sono ancora, le piú intime ed amichevoli... Avendo visto il primo film sonoro, Kennedy si rese conto trattarsi di un rintocco funebre per il cinema muto. Le sue parole esatte furono: « Von, il piú schifoso film sonoro sarà preferibile al miglior film muto ». Siccome *Queen Kelly* era compiuto solo per un quarto e rappresentava un investimento approssimativo di 400 mila dollari (per venire completato il film avrebbe richiesto altri 400 mila dollari), Kennedy concluse che era meglio piantare lí il film... Gloria voleva presentare il film, per ricavarne un po' di quattrini, ma io mi rifiutai di distribuirlo nelle condizioni in cui era stato interrotto. Tuttavia Gloria diresse qualche scena lei stessa, e aggiunse l'episodio finale. ...Gloria, allo scopo di mettere insieme un minimo di pellicola sufficiente per presentare il film, non fece che prendere l'intero metraggio delle scene che io avevo dirette e appiccicarle insieme, aggiungendovi le ultime sequenze per legare insieme il tutto. Di conseguenza scene che dovevano esser lunghe tre piedi ora erano lunghe venti. Vi darò un esempio. Allo scopo di ottenere una risata soddisfacente da un attore, io lo avevo fatto ridere parecchie volte di seguito in modi diversi, per poter scegliere il migliore in sede di montaggio. Ora, nella versione di Gloria, si trovano una di seguito all'altra tutte le riprese delle risate di quell'attore, inserite tanto per « riempire ». Molte volte, dove io intendevo far vedere sullo schermo solo un istante di una scena, questa versione accoglie le scene nella loro integrità. Dal che deriva che il film appaia prolisso e che la versione messa in circolazione costituisca un'amara delusione. Non solo, ma si tratta di un terzo appena, si conclude con un finale completamente diverso da quello previsto dall'autore (suicidio della ragazza e poi del principe, anziché partenza della prima — salvata dalle acque dove s'era gettata — per l'Africa, dove il film doveva continuare).

A questo punto Hollywood considerò Stroheim un uomo finito. Un'epoca, quella gloriosa e leggendaria del muto, si era conclusa, e l'allontanamento di Stroheim era come il simbolo della volontà dei mercanti, i quali temevano l'uomo, di por fine al periodo degli esperimenti coraggiosi, e di iniziare un periodo nuovo. Col muto si chiudeva un periodo di splendori e di sregolatezze nella vita della Mecca del cinema. E Stroheim venne scelto quale « capro espiatorio » (*scapegoat*), destinato a essere immolato per scaricare in qualche misura, Hollywood « dei peccati e delle stravaganze commesse nei fantastici anni successivi al 1920 » (Noble).

Stroheim dovette, tra la diffidenza generale, ricominciare una carriera come attore, trovando sulle prime amicizia e comprensione da parte di James Cruze durante la lavorazione di *The Great Gabbo* (1929), film per il quale piú di un suo disinteressato consiglio venne accolto. Non altrettanto gli accadde con Roy del Ruth, regista di *Three Faces*

East (1930). Dice Stroheim: « Per questo film ebbi uno scontro con Costance Bennett e col regista. Dopo aver letto lo scenario diedi alcuni consigli al *producer* Darryl Zanuck, riguardanti particolarmente le mie scene. A lui piacquero molto ed egli mi pregò di stenderli sotto forma di sceneggiatura. Feci cosí, ma quando Roy del Ruth ebbe in mano lo scenario cambiato andò su tutte le furie. Dovette nondimeno obbedire a Zanuck, sebbene non me lo abbia mai perdonato. Dato che alcune scene riguardavano anche Costance Bennett, essa pure fu esasperata dal fatto che un semplice attore avesse l'audacia di cambiarle parte della sua azione e del suo dialogo ».

A questo punto si presentò a Stroheim l'opportunità di ritornare alla regía, con una versione sonora del suo primo film, *Blind Husbands*. « Firmò un contratto come attore, scenarista e regista, lavorò sette mesi all'elaborazione del soggetto, finalmente portò a termine la sceneggiatura completa di dialoghi. Durante questo periodo non percepí alcuna paga, poiché il suo contratto stabiliva che sarebbe stato pagato solo quando il film fosse in corso di realizzazione. Il 1. luglio 1930 Stroheim consegnò a Carl Leammle la sceneggiatura completa, e venne stabilito di mettere il film in lavorazione per il 10 settembre dello stesso anno. Una settimana dopo la consegna dello scenario Stroheim ricevette un cablogramma da Vienna, che lo invitava a recarsi là, perché sua madre era gravemente ammalata. Prima della partenza per l'Europa venne incaricato da Carl Laemmle jr., un pezzo grosso della Universal, di comperare mobili e costumi in Tirolo se gli fosse capitato di vedere qualche pezzo interessante e utile per *Blind Husbands*. Von, dopo essersi recato da sua madre, che in breve tempo per fortuna si ristabilí, acquistò dei rari pezzi di mobilio introvabili altrove, e diversi autentici costumi tirolesi, cose tutte che pagò di sua tasca. (Naturalmente era stato convenuto che sarebbe stato rimborsato dalla Universal al suo ritorno).

Frattanto, Laemmle figlio, da allora esercitante pieni poteri sugli studios, si era messo in comunicazione con i principali distributori dei film Universal, domandando se avrebbe interessato loro una nuova versione parlata di *Blind Husbands*, scritta e diretta da Stroheim, ma con qualcun altro come protagonista. Secondo Laemmle jr. Stroheim era « troppo vecchio » per ricoprire la parte che aveva resa famosa in altri tempi (e comunque egli non voleva dare a Stroheim eccessivo potere, poiché, in caso di emergenza, il regista Stroheim non avrebbe potuto venir facilmente licenziato dalla Universal se l'attore Stroheim fosse già, poniamo, apparso in mètà o due terzi del film). L'unanime risposta dei distributori fu che senza Stroheim nella parte del protagonista a loro il rifacimento del film non avrebbe interessato, e tuttavia Laemmle jr. continuò a nutrire gravi dubbi circa la decisione di suo padre di dare a Stroheim pieni poteri per questo film. Improvvisamente prese la sua decisione. Quando Stroheim si presentò allo studio il 10 settembre gli venne detto che il film era stato cancellato dai programmi e che se credeva poteva citare la Universal in giudizio! Il giovane Laemmle

(lo stesso che allontanò Bette Davis dalla Universal perché « inadatta allo schermo » !) non si offrí neppure di rimborsare il regista per il mobilio e i costumi che aveva comperati in Tirolo (e che attualmente ornano ancora la casa di Stroheim a Brentwood in California) ».

La carriera registica di Stroheim finí col volontario ritiro del suo nome da un film che non era piú neanche lontanamente suo. Vennero per lui giorni duri, dovette accettare modeste scritture quale attore presso una casa secondaria, per poi venir assunto dalla Metro quale scenarista a 150 dollari la settimana, mentre la stessa casa gliene aveva pagati 5000 all'epoca in cui egli dirigeva *Greed*! Gli promisero che, « se fosse stato buono » e avesse proposto un soggetto poco dispendioso gli avrebbero, un giorno, lasciato dirigere un film di categoria B. E questo film doveva essere *General Hospital*, che poi la malafede dei dirigenti della Metro finí col mettere in mano a un qualsiasi George B. Seitz, che ne ricavò un film di categoria C sotto il titolo *Between Two Women*. Sebbene dialoghi e sceneggiatura fossero rimasti immutati, altri tre o quattro nomi comparvero nei titoli di testa, quali autori di essi. Al posto di Gable, richiesto da Stroheim, andò Franchot Tone, e la parte assegnata a Virginia Bruce non fu piú quella della infermiera, ma quella della moglie.

Frattanto però Stroheim aveva accettato una proposta francese per interpretare *Marthe Richard*, non senza essersi prima consultato con la sua favorita chiromante, che gli predisse in Francia lunga e consistente fortuna, quale poi effettivamente incontrò, pur essendosi inizialmente mosso con un semplice contratto di poche settimane e senza conoscere una parola di quella lingua.

Racconta Stroheim: « Prima che *Marthe Richard* fosse compiuto mi venne offerta un'altra parte, un personaggio minore ne *La grand illusion*. Mi parve troppo esigua, e sulle prime rifiutai l'offerta. Ma poiché il regista era Jean Renoir, che allora non conoscevo personalmente, ma di cui apprezzavo altamente l'opera e la fama, decisi di riflettere sopra la proposta, e finalmente accettai a condizione di poter fondere la piccola parte d'aviatore all'inizio del film con quella a me offerta, la parte di Von Rauffenstein, il comandante mutilato di un campo tedesco di prigionieri. Il produttore e il regista accettarono la mia proposta, e mi permisero di stendere io stesso lo scenario per quanto riguardava il mio personaggio. Questa era la prima volta che un regista, con il quale lavoravo come attore, accettava con pieni cordialità *tutti* i consigli da me umilmente offerti. Non ho mai trovato un regista e un amico piú simpatico, comprensivo e artista di Jean Renoir... ». Avvezzo agli odi e alle meschine gelosie tra registi, frequenti a Hollywood, Stroheim era in grande apprensione al momento di incontrarsi con Renoir. « Un uomo corpulento entrò nella stanza dove stavo aspettando. Mi colpirono prima di tutto i suoi occhi, acuti, azzurri e penetranti. Avanzò verso di me e mi diede un sonoro bacio su ciascuna guancia. Di solito io non sono propenso a manifestazioni esteriori di affetto; pure senza la minima esitazione gli ricambiai l'espansione. Poi Renoir

mi prese per una spalla e mi rivolse un lungo sguardo di ammirazione, spiegandomi, in tedesco, quanto apprezzasse la mia collaborazione con lui ». E gli confessò di essersi deciso a darsi alla regía dopo aver visto *Foolish Wives*.

Né fu questo l'unico caso di collaborazione di Stroheim allo scenario di un film da lui interpretato in Francia. Suoi contributi sono individuabili in altre opere di minor importanza, cosí come nella infelice versione inglese di *Mademoiselle Docteur* diretta da Edmond Gréville, che Stroheim si sforzò di animare in qualche modo, non solo recitando la parte del colonnello Mathesius, ma mediante qualche trovata inserita nello scenario. Divertente è l'incontro tra Stroheim e Gréville:

Gréville: « Come posso dirigere voi, che siete il maggiore di tutti i registi? ».

Stroheim (battendo i talloni e inchinandosi): « Grazie per le vostre parole, ma io so prendere ordini cosí come so darne ».

Se non fosse stata la guerra, la felice carriera di Stroheim in Francia (dove divenne uno tra i dieci attori di maggior richiamo di cassetta) sarebbe sfociata in un film da lui diretto. Un suo soggetto originale, già sceneggiato, in collaborazione con Renoir, al momento in cui la bufera scoppiò, si intitolava *La dame blanche* e costituiva un simbolisticamente patetico addio ad un mondo e ad una cultura morenti, quelli viennesi. Esso si basava sulla leggenda di un fantasma, detto appunto « la dama bianca », il quale animerebbe i saloni del palazzo di Schönbrunn in occasione della morte di un Absburgo o di un avvenimento disastroso per l'Austria. Questa apparizione, nel film, doveva uscire dal castello e calare su Vienna dopo proclamato l'Anschluss.

Ancora Vienna avrebbe evocato *La Couronne de Fer*, una cavalcata austriaca, ideata da Josef Kessel, la quale avrebbe dovuto iniziarsi con Francesco Giuseppe e concludersi con l'Anschluss. L'ombra di questo pesava sullo spirito dell'antico ufficiale dell'esercito imperiale. E il suo ritorno al mondo da cui aveva preso le mosse sarebbe stato indubbiamente di estrema suggestione. Ma questi progetti, cosí come uno successivo, *Abri 50 personnes*, riguardante le reazioni di un gruppo di persone raccolte in un ricovero durante un'incursione aerea tedesca, dovettero rimanere tali. Stroheim prese ancora una volta la via dell'oceano, e ancora una volta affrontò la diffidenza di Hollywood; quindi, finita la guerra, proseguí la sua carriera d'attore in Europa, per poi accogliere l'invito da Hollywood di Billy Wilder, un regista da lui stimato, per *Sunset Boulevard*. Ma tutto questo è, almeno nelle sue grandi linee, noto. E non rimane che invitare il lettore a completare direttamente sul singolare testo offerto dal Noble la sua cultura in proposito.

Giulio C. Castello

I film

Dieu a besoin des hommes

(*Dio ha bisogno degli uomini*) - *origine*: Francia - *produzione*: Transcontinental film, 1950 - *produttore*: Paul Groetz - *regia*: Jean Delannoy - *soggetto*: riduzione del romanzo « Un recteur de l'île de Sein » di Henry Queffelec - *trattamento e dialoghi*: Jean Aurenche e Pierre Bost - *sceneggiatura*: Jean Delannoy - *fotografia*: Robert Lefebvre - *musica*: René Clöerec - *scenografia*: René Renoux - *attori*: Pierre Fresnay (Thomas Gourvennec), Madeleine Robinson (Jeanne), Daniel Gelin (Joseph Le Berre), Andrée Clement (Scolastique), Jean Brochard (abate Kerhervé), Marcelle Géniat (madre Gourvennec), Antoine Balpétre (padre Gourvennec), Jean Carmet (Yvon), Sylvie, Lucienne Bogarot, Daniel Yvernet, Fernand René, Jean d'Yd, Raphaël Patorni.

Dieu a besoin des hommes non si innesta troppo bene nella carriera di Jean Delannoy. Nondimeno, sarebbe errato affermare che esso contraddice alle qualità tipiche del regista, quali apparvero nei film precedenti. Non c'è un « salto » vero e proprio fra il prima e il dopo. Certo a sua insaputa, e proprio nel momento in cui sembrava affrontare un'esperienza totalmente nuova e « piú nobile », Delannoy di *Dieu a besoin des hommes* non ha smentito il Delannoy di prima. I suoi difetti, persino la sua retorica (espertissima, del resto), sono ancora presenti. Sorretto (e al tempo stesso impacciato) dai suoi gusti letterari, egli mirò fino a ieri a comporre una galleria di personaggi « eccezionali », che avessero anzitutto la capacità di imporsi allo spettatore attraverso azioni appariscenti. Sicché a lui interessarono molto di piú — per adottare una terminologia banale ma che bene si adatta al caso — i « folli amori » di quei personaggi, che non la giustificazione umana dei personaggi stessi. Si trattò sempre di una « follia » rigorosamente fine a se stessa. Possiamo dire che con *Dieu a besoin des hommes*, Delannoy abbia radicalmente cambiato registro? O non è piuttosto da controllare se egli non abbia operato a mente fredda (come sempre gli è accaduto) una sostituzione di piani, ponendo al posto dei personaggi « eccezionali » un tema non meno « eccezionale » (ed eccezionale proprio nel medesimo senso)? La stessa volontà di mutar tutto, e di collocarsi esattamente agli antipodi dei personaggi degli ambienti e delle azioni che predilesse fino a ieri, non è già tale da indurre in sospetto? Non può far pensare che questo sia un tentativo di mascherare le caratteristiche piú profonde e vere della propria personalità sotto un involucro che con il Delannoy di prima non ha, studiatamente, alcun rapporto?

Sotto la spinta della reazione immediata e violenta, provocata da interessi ideologici che non possono non essere forti (sopratutto oggi), nessuno ha prestato sufficiente attenzione a queste domande. Si è parlato invece di intrusioni protestanti in un film cattolico, di posizione anticonformista, di anticlericalismo, di difesa dell'autentica coscienza religiosa dell'uomo, e cosí via. Intendiamoci: era giusto parlarne, e sarebbe stato assurdo che un film di questo genere fosse stato esaminato, e discusso, con un metro diverso. Ma tali discussioni non sembra siano state esattamente condotte, tant'è vero che non solo non hanno esaurito il tema che s'erano proposto ma nemmeno

hanno approdato ad un risultato parzialmente sicuro nell'ambito stesso in cui si muovevano. Perché? Forse perché le posizioni da cui si partí, nel giudicare il significato esterno del film (piú che il film in sé), erano cosí antitetiche da impedire, non diciamo una conciliazione, ma una possibilità di intesa? Anche, ma non solo per questo. Partendo dal film, cattolicesimo e protestantesimo hanno ripreso i motivi di una secolare disputa religiosa e morale.

Nella disputa altre correnti si sono inserite, recando nuovi argomenti di contrasto. Si disse che gli elementi di derivazione protestante erano assai piú numerosi e forti di quelli cattolici, ma che la soluzione chiaramente cattolica li annullava, o quanto meno li assorbiva in sé. Si discusse infine sulla religiosità dell'opera: chi concluse affermandola come un'esigenza insopprimibile dello spirito umano (che il film, appunto, avrebbe dimostrato), chi negandola come fatto generale e restringendola a un certo tipo di umanità primitiva (e anche a questa interpretazione il film si prestava). Ma non ci si chiese mai, veramente e seriamente, perché *Dieu a besoin des hommes* fosse soggetto a tante oscillazioni, o addirittura sfociasse in tante posizioni estreme e opposte.

Delannoy assume un atteggiamento di dichiarata simpatia verso i suoi personaggi di altri film, dove nella simpatia si poteva intravvedere un certo tono morboso. Ma simpatia sempre indiscriminata, decisamente acritica. « Oltre la baia dei trapassati — informa l'introduzione-commento detta dalla voce fuori campo — c'è Sein. Una minuscola isola in cui gli uomini vivono del loro mare, che è fra i mari piú terribili del mondo. Quando si è tanto poveri, che si ha da fare? Gli isolani erano ladri e selvaggi. Tutti erano d'accordo. Nessuna casa era senza peccato. Lo confessavano, ma poi tornavano da capo ». « Eppure — conclude l'introduzione — sono cristiani: vogliono andare a messa ogni domenica ». Il sacerdote li ha abbandonati, appunto perché sono irriducibilmente ladri e selvaggi, e pensa che non vi sia nulla da fare per loro. Ma sono anche, irriducibilmente cristiani, e non intendono rinunciare al conforto della religione. Inducono a poco a poco il sacrestano della chiesa (l'edificio che essi stessi costruirono) a sostituirsi al prete, dapprima in funzioni che nessuno potrebbe condannare e poi nell'esercizio medesimo del sacerdozio. A commettere un'empietà. Da tutto questo, Delannoy, ha voluto trarre una vicenda (e un problema) attuale, e se si pensa a quanto è stato detto piú sopra se ne comprenderà subito lo scopo. Nonostante che l'episodio sia avvenuto cent'anni fa (e sia « vero », mette in rilievo, sintomaticamente, il presentatore), si afferma che gli abitanti di Sein vivono oggi nelle stesse condizioni in cui vivevano nel secolo scorso. Ma piú che questo appiglio esterno, contano i fatti che nel film sono svolti e commentati. Hanno mostrato di averlo ben compreso coloro che da *Dieu a besoin des hommes* hanno ricavato spunto per le loro considerazioni di carattere generale sulla religiosità del nostro tempo, in senso positivo o negativo.

Nella sua prima predica, dopo aver ricordato i motivi che costrinsero il priore ad abbandonare Sein, Thomas (il sacrestano) invita i fedeli a pregare « perché la Chiesa invii un altro prete »; « tutti sono in peccato mortale » e non si salverebbero certo « se dovessero comparire dinnanzi al Signore ». Una pausa, e soggiunge: « Ed ora preghiamo perché il buon Dio ci mandi di che campare ». Giacché è questo il loro assillo fondamentale: come combattere la miseria. Tutto nasce di lí: sono « ladri e selvaggi » perché il mare è ingrato con loro e non dà a sufficienza da vivere, soffrono perché il prete non li ha compresi e perché « Dio li ha dimenticati ». Dinanzi a Thomas, alle parole semplici che dice, essi si convincono di non essere stati compresi perché il prete era estraneo alla loro vita. Thomas invece li può comprendere, e può far sí che Dio non li dimentichi, perché è « uno come loro ». Egli che pure non è ladro ma che è « selvaggio » al pari di tutti gli altri, sa qual'è la ragione che li induce in peccato. E, piú che saperla, la sente dentro di sé. A lui vorranno confessarsi, a lui chiederanno l'Estrema Unzione, a lui faranno dir Messa. Credono (e ne son quasi certi) che egli

sempre li assolverà dai loro peccati, senza troppo sottilizzare.

Sono animati da fervore religioso, gli isolani? E' uno dei punti su cui tutti i critici del film si son trovati d'accordo nel rispondere affermativamente, con una certa disinvoltura. Era, invece, il problema da approfondire di piú. Sulla barca che dovrebbe condurla a partorire sul continente, la cognata di Thomas, colta dagli spasimi, confessa il suo peccato. Ha paura di morire, vuole l'assoluzione. Thomas ascolta, riluttante, la confessione (« Se è per farti sentire meno male ») e alla fine, costretto dalla donna che gli afferra la mano, si sostituisce pur con una riserva mentale al sacerdote: « Dio ti assolva, perché ti sei pentita ». Quello di Jeanne, è l'unico pentimento, in *Dieu a besoin des hommes*, che dia i suoi frutti; dopo di allora la donna resisterà sempre alla tentazione. Il sentimento religioso — sottittende il regista — si è perfettamente realizzato nell'azione morale, è giunto alla sua pienezza. Ma si ricordi in quali circostanze era apparso, da che cosa era stato determinato. Gli altri abitanti di Sein, comunque, molto al di sotto di questa condizione: « confessano e tornano da capo ». Si affidano a Thomas perché, lui, « i peccatori li capisce ». Temono Dio, temono la punizione eterna dopo la morte. Il loro sentimento religioso non va oltre, e non occorrerà insistere per dimostrare come esso si trovi in uno stadio embrionale, imperfetto, per qualche verso anche contradditorio.

Che cosa nasca, da questo sentimento religioso — dalla religione intesa *in tal* modo — lo si vedrà al termine del film. Joseph, l'esaltato che aveva ucciso la madre, si toglie la vita quando crede che il gendarme sia venuto ad arrestarlo. La costernazione e l'orrore lasceranno subito il passo alla decisione (presa da Thomas) di attribuire al morto tutte le colpe e i delitti di cui si sono macchiati gli isolani. Dinanzi alla polizia, egli fungerà da capro espiatorio. Poi, gli renderanno solenni onoranze, a dispetto del nuovo priore che non acconsente a seppellire in terra consacrata il corpo di un suicida. Ma lo fanno come se ordissero una gherminella ai danni dei gendarmi. La sequenza finale — che pure dovrebbe esprimere nel grado piú alto l'intimo fervore religioso degli isolani — ha soprattutto un sapore di beffa. E di ciò Delannoy si compiace, guidato da quella acritica simpatia per i suoi personaggi che s'è fatta notare all'inizio. Sicché la solennità del rito in alto mare e il capovolgimento dell'azione (« Ora cerchiamo di farci perdonare. Tutti a Messa ») lasciano nello spettatori forti dubbi, per quanto il regista si dimostri tecnicamente assai abile nel rendere persuasivo — dall'esterno — l'episodio.

Delannoy giustifica gli isolani. Questa almeno è la sua intenzione. Ma non si direbbe che li consideri sempre nel giusto. A lui, in fondo, basta dal loro ragione, anche se ragione non hanno. Tutta la condotta del film dimostra che egli poco si preoccupa della « ragione » effettiva. Si preoccupa, al contrario, di dare per accettabili anche gli eccessi, senza esaminarli e discuterli. Sono tali, e questo basti. La simpatia incondizionata verso il personaggio (elemento che in sé non è affatto negativo per un autore) gli impedisce in questo caso di penetrare realmente dentro di lui, e di sostituire ad una giustificazione a priori una giustificazione documentata e profonda. E quando si dice simpatia incondizionata la si vuole identificare, senz'altro, con «voluta », non sentita. Qui, dove sembra trovarsi il nucleo di *Dieu a besoin des hommes*, va introdotto il problema piú propriamente religioso. Partendo di qui si può vedere fino a che punto il film sia influenzato — come hanno detto — dal protestantesimo e dal cattolicesimo.

V'è da stabilire anzitutto una cosa: che non si può parlare, seriamente, di protestantesimo solo perchè Delannoy ha assunto un atteggiamento critico nei confronti delle gerarchie ecclesiastiche. Non risulta affatto negata, o attenuata, l'importanza del sacerdote. L'uomo non si pone direttamente dinanzi a Dio, non abolisce la mediazione, neppure ne sminuisce il valore. Chiede soltanto che il sacerdote sia piú vicino a lui, che lo soccorra con maggior sollecitudine , con maggior coraggio. In *Dieu a besoin des hommes* si riprova la eccessiva rigidità della organizzazione ecclesiastica, si condanna quel determinato modo con cui

esplica la sua funzione, ma tale funzione non si intende affatto negare.

Gli isolani non hanno cacciato il priore. E' il priore che se n'è andato. « Ha pianto tutto il giorno — racconta Thomas all'inizio. — Ha detto: non posso fare nulla per loro ». Quando giunge il nuovo parroco, si ribellano perché vedono che è scortato dai gendarmi, ed essi non hanno piú ragione per tollerare l'intervento della polizia. Non può, d'altra parte, essere considerata posizione rigorosamente protestante l'ingenua fiducia che gli isolani hanno in Dio, della cui presenza sembra vogliano spiare ogni piú piccolo segno (« Il Signore non ce l'ha con noi », esclama Thomas vedendo l'acqua gocciolare nella pila della chiesa; « il Signore mi ha protetto. Se siete arrivato proprio oggi — dice lo stesso Thomas al nuovo priore — vuol dire che non ce l'ha con me »). Piú che un abbandonarsi alla grazia divina, certi che la fede sia sufficiente alla salvezza, questo atteggiamento denuncia il timore di essere stati dimenticati per sempre da Dio, e la speranza in un miracolo che dimostri tangibilmente il contrario e dia conforto agli uomini smarriti. L'influenza del protestantesimo esiste indubbiamente, ma non è cosí risolutiva come si vorrebbe: la fede in Dio non è tutto, per gli abitanti di Sein.

Soltanto bizzarra, e in piú abbastanza oscura per dar l'impressione che nasconda chissà quali rivelazioni teologiche, è, infine, la spiegazione che si fornisce del titolo del film e che di tutta l'opera dovrebbe costituire il cardine. Dal pulpito, Thomas parla del « Credo », lo definisce la piú bella preghiera della Chiesa e su di un punto particolarmente insiste: « *Et homo factus est*. Il Signore si è fatto uomo. E' molto importante questo. Uomo come voi e come me. Vuol dire che aveva bisogno di essere uomo per essere Dio ». Questa posizione non è né protestante né cattolica, né riveste alcuna speciale importanza dal punto di vista religioso. E' unicamente una prova, una delle molte, dell'atteggiamento « estremistico » (in senso generico) che ha presieduto alla composizione del film. Dal che, fra l'altro, si può dedurre come sia impossibile attendersi una autentica giustificazione dei personaggi che agiscono entro questa cornice. E che perciò, la polemica svolta dal film risulta non solo poco persuasiva, ma addirittura poco chiara, e sfuggente. Le manca la indispensabile concretezza.

Tutto sommato, e considerate per quel che valgono le numerose contraddizioni, *Dieu a besoin des hommes* si muove in un ambito confusamente cattolico. Le decisioni di Thomas nell'ultima sequenza « Tutti a Messa » appare non tanto preparata dalle precedenti esitazioni del personaggio, quanto da tutto ciò che è sottinteso nelle azioni degli isolani. La loro ribellione si muove piuttosto nel campo della morale che non in quello della religione. Il film, inoltre, tenderebbe a dimostrare non che la fede può vivere solo nell'animo degli umili e dei primitivi, ma che persino in uomini « ladri e selvaggi » si può trovare l'insopprimibile esigenza del conforto religioso. *Dieu a besoin des hommes* non è, fondamentalmente, un'opera antireligiosa. Il principio che ne sta alla base afferma il contrario. E lo afferma in un senso (il dono della fede è presente anche in chi vive in condizioni che sembrerebbero negarla) che il cattolicesimo fa proprio.

Che, poi, le critiche alle gerarchie ecclesiastiche non siano tali da compromettere non diciamo la posizione cattolica del film ma anche soltanto il consenso sostanziale all'organizzazione della Chiesa, lo si può arguire dallo scarso rilievo dato alla « fuga » del priore, all'inizio del film. Costui ha abbandonato il suo posto per viltà, ed è la causa prima di tutto quel che in seguito accade. Se si voleva colpire il sacerdote (e con lui, ciò che rappresentava), si sarebbe assunto un atteggiamento diverso nei confronti del priore che fugge. Di lui, invece, si parla con benevolenza: gli isolani sono piú propensi a dar la colpa a se stessi che non a lui della fuga. Piú tardi, rimasta senza parroco la chiesa di Sein, le autorità ecclesiastiche si irrigidiscono. Il vescovo non vuole inviare un altro sacerdote nell'isola, il film condanna questa decisione. Senza però, l'intransigenza che ci si attenderebbe. Infine, è vero che il nuovo parroco si fa scortare dai gendarmi, ma è altrettanto vero che di essi non

si serve e che anzi scindendo il suo compito dal loro, li allontana quando essi vorrebbero accompagnarlo in Chiesa. E riafferma questa volontà allorché proibisce ai gendarmi di sparare sul corteo che si avvicina. Di qui potrà nascere, evidentemente, quella comprensione fra sacerdote e fedeli che gli isolani soltanto chiedevano.

Dieu a besoin des hommes ha giocato costantemente sull'eccesso. Ciò che corrisponde, per quanto su di un piano diverso, al temperamento del Delannoy conosciuto in altre occasioni. E che gli ha impedito di cogliere la essenza del dramma degli isolani e lo ha indirizzato verso la ricerca degli effetti parziali (il canto del « Credo », per esempio, o la processione del finale) e la composizione accurata di un certo ritmo grave e lento con improvvise, brevi spezzature e attimi di concitazione che corrispondono alle fasi salienti dell'azione. L'essenza del dramma (come la si intravvede in sparsi accenti e piú come la si intuisce) stava nel rapporto fra le primordiali e misere condizioni di vita degli isolani e il loro bisogno di fede religiosa. E per far questo, occorreva anzitutto chiedersi che cosa rappresentasse, per costoro, la fede.

Sunset Boulevard

(*Viale del tramonto*) - *origine*: Stati Uniti - *produzione*: Paramount, 1950 - *produttore*: Charles Brackett - *regia*: Billy Wilder - *soggetto e sceneggiatura*: Charles Brackett, Billy Wilder e D. M. Marshman jr. - *fotografia*: John F. Seitz - *musica*: Franz Waxman - *scenografia*: Sam Comer e Ray Moyer - *costumi*: Edith Head - *attori*: Gloria Swanson (Norma Desmond), William Holden (Joe Gillis), Erich von Stroheim (Max von Mayerling), Nancy Olson (Betty Schaefer), Fred Clark (il produttore), Lloyd Goung (Morino), Jack Webb (Harry Green), Cecil B. De Mille (Cecil B. De Mille), Buster Keaton (Buster Keaton), Anna Q. Nilsson (Anna Q. Nilsson) e H. B. Warner (H. B. Warner).

In quel curioso e foltissimo libro di ricordi che è « Hollywood d'hier et d'aujourd'hui », il regista francese Robert Florey scrive: « La leggenda di Hollywood ha fatto credere a molti europei che questo angolo della California fosse il paradiso dei cineasti, quasi che tutti coloro che qui giungono si trovassero di colpo possessori di una automobile di lusso, d'una villa a Beverly Hills e di una enorme piscina presso cui si dànno appuntamento, ogni giorno, tutte le *starlets* della città. Nulla di piú falso. Se il clima californiano è mite per nove mesi dell'anno, se i fiori e i frutti qui crescono a profusione, l'esistenza degli abitanti è per contro relativamente melanconica e triste, e per gli uomini di cinema la vita è tremendamente difficile. Per i « vecchi » poi, per quelli che contribuirono alla nascita dell'industria e che non seppero far tesoro di quanto avevan guadagnato, è spesso addirittura crudele. Tutti i giorni è possibile riconoscere, fra le comparse di scene *à grand spectacle,* vecchie attrici un tempo famose e registi dimenticati ». Sono osservazioni da cui traspare un particolare atteggiamento pessimistico, privo di acrimonia, piú sconsolato e amaro che non fremente di indignazione. Hollywood è stata piú di una volta giudicata duramente, senza falsi pudori, dagli stessi americani. Ma il giudizio di Florey è diverso. Non è una condanna, ma una constatazione, che solo un europeo avrebbe potuto fare: sotto le parole si avverte una profonda nostalgia per ciò che è stato perduto (molte illusioni, una civiltà e un mondo diversi) e, insieme, la presenza di uno spirito di adattamento che sa evitare i contrasti fin dove è possibile e che sviluppa da sé un'astuzia sufficiente per non soccombere. In altri termini, un atteggiamento di superiorità.

Non dissimile nelle linee generali, è l'atteggiamento dell'austriaco Billy Wilder dinanzi alla materia di questo *Sunset Boulevard*. Non comprenderemmo il film, se prima non cercassimo di afferrare lo stato d'animo di chi l'ha realizzato, la sua posizione culturale, i suoi « precedenti » europei, le sue capacità di acclimatazione. Se abbiamo citato il brano di Robert Florey, lo abbiamo fatto per mettere in rilievo, oltre la generica concordanza, il distacco che separa l'indulgente mestizia del francese (regista mediocre e personalità di secondo piano a Holly-

wood) dalla fredda spietatezza di Billy Wilder, che ha creduto di poter imporre ai produttori una concezione del costume cinematografico americano assai divergente da quella racchiusa negli schemi a tutti noti. Ora è necessario domandarsi: muovendo da presupposti genericamente simili ma sostanzialmente antitetici, il francese e l'austriaco sono giunti, nella critica a quel costume cinematografico, a risultati positivi o negativi? O, meglio: i risultati del primo sono negativi e quelli del secondo positivi (come sembrerebbe), oppure no. Florey e Wilder, si noti, rappresentano le due condizioni fondamentali degli europei emigrati a Hollywood, e se il primo tipo (a parte ogni apprezzamento della « carriera » che i singoli hanno compiuto) è comunissimo, il tipo Wilder, qantunque abbastanza eccezionale, lo si può riconoscere in un discreto numero di persone.

Florey, dopo trent'anni di permanenza piuttosto avventurosa a Hollywood, ha rinunciato ad ogni aspirazione. Conserva il suo atteggiamento di superiorità, ma è rassegnato a subire, nella pratica, le imposizioni dell'ambiente. « Oggi — egli scrive — credo che, sebbene molto mi pesino i fastidi del mestiere, sarei disposto, se fosse necessario, a ricominciare da capo ». Wilder è partito in tutt'altro modo, e si trova oggi in una posizione assai diversa. Ed è grazie ad essa, appunto, che a lui è stato concesso di fare *Sunset Boulevard*. Una grande audacia, in apparenza. La « poetica » (usiamo il termine con approssimazione) del regista vienese è sempre stata imperniata — nei film d'impegno — su pochi elementi, individuati con grande precisione. I suoi personaggi sono o psichicamente malati o tarati moralmente (fra le due condizioni, anzi, non sempre si distingue con la necessaria chiarezza, e la prima appare talvolta conseguenza dell'altra, o viceversa). Si ricordi *Double Indemnity* e *The Lost Weekend*. I personaggi intorno a cui si accentra l'azione di *Sunset Boulevard* sono dello stesso genere, ma risultano rispetto agli altri ancor piú censurabili moralmente: una vecchia attrice ricca, maniaca e disgustosa, un ex-marito succube e mezzano, un giovane sceneggiatore indifferente e senza scrupoli.

Prima di vedere sino a qual punto tali personaggi rappresentino l'ambiente hollywoodiano e la vita del cinema statunitense, occorre stabilire qual'è la loro origine, dove (da quale « clima » e da quale cultura) essi hanno tratto i loro caratteri. Nell'attesa di trasferirsi in America, Wilder visse intensamente il travaglio della civiltà europea nel primo dopoguerra. E lo visse in gran parte a Vienna e a Berlino, fra la disperazione l'angoscia e i fermenti di rivolta tipici della « letteratura della disfatta ». Quegli anni non possono essere stati privi di conseguenze per lui. Il suo spirito non fu estraneo alla violenza rivoluzionaria dell'espressionismo, ai conati di trasformazione della vita culturale propri di quel movimento sin dagli inizi, prima ancora che scoppiasse la guerra del '14-'18. Wilder, però, si trovò a contatto con la seconda fase dell'espressionismo, quella sviluppatasi allorché la sconfitta accentuò le asprezze della ribellione. L'uomo fu scrutato nell'intimo, e di lui non si risparmiò nulla. La verità, secondo l'espressionismo, andava cercata oltre le ingannevoli e tradizionali sembianze. Anche a costo di capovolgere le fondamenta della cultura e, con essa, della società. Era perciò naturale che le istituzioni un tempo solide e intoccabili fossero sottoposte ad un processo totale di critica, e che apparissero — sotto questa nuova luce — poco meno che mostruose e repugnanti. Si pensi soltanto ai drammaturghi, che di tutto il movimento espressionista furono quelli che esercitarono l'influenza piú forte, anche fuori dei confini della Germania. Era facile accogliere della caotica situazione spirituale, solo le proposte negative, di aver dinanzi agli occhi unicamente la necessità della distruzione e della critica e di tralasciare ciò che alle vecchie consuetudini mandate in frantumi si cercava di contrapporre, sia pure fra nuove discordie, incertezze e sbandamenti. Se Wilder subí l'influsso del « clima » di allora, lo subí proprio in questo senso: scoprí l'ipocrisia che guida i rapporti umani, l'avidità, il vizio, la corruzione, lo schifo che stanno al centro dell'esistenza non tanto di questa o di quella società deter-

minata, quanto della società in genere, di una qualsiasi comunità piccola o grande (la famiglia o lo Stato).

Questa fu l'origine della personalità del futuro regista cinematografico. S'è detto di lui che è, di volta in volta, un pessimista, uno scettico o un cinico addirittura. Tutte e tre le definizioni colgono, a modo loro, nel segno. Ma tutte appaiono insoddisfacenti se non vengono riferite ai precedenti che tali qualità determinarono. Ora, i personaggi di *Sunset Boulevard* costituiscono la piú rigorosa applicazione (fra quante altre il regista ne fece) dei princípi e dell'atteggiamento di Wilder, maturati appieno nel passaggio dall'Europa all'America e nell'urto con una civiltà diversa. E non per nulla, naturalmente, è stata scelta Hollywood come luogo dell'azione e il dramma di una « sopravvissuta » come cardine del film. Norma Desmond vive come se il tempo si fosse fermato, nella sua enorme e orribile villa. Intorno all'attrice tutto è rimasto come allora, quando i produttori se la contendevano e quando a lei era consentita ogni « pazzia ». Wilder è particolarmente spietato, e acuto, nel rintracciare i documenti di queste « pazzie » del passato che continuano nel presente, e nell'illuminarle di cruda luce. L'esterno della villa, presentato come introduzione e sottolineato dal progressivo avvicinamento della macchina da presa, corrisponde con esattezza estrema ai corridoi, alle stanze, ai saloni dell'interno e agli oggetti che vi si trovano. Il senso della morte e del disfacimento è sugerito immediatamente, e poco dopo confermato dai particolari delle cose, e dalla voce e dalle figure delle persone che abitano nella casa.

Wilder procede per mezzo di una minuziosa analisi: aggiunge particolare a particolare, scegliendo fra i molti quelli di piú diretta e chiara efficacia. Cosí per tutto il film. E non tenta mai di estendere il significato degli elementi che raccoglie e compone: essi debbono valere nell'ambito circoscritto in cui si trovano. L'episodio dei funerali dello scimpanzé, appare, a tal proposito significativo. Il morboso attaccamento dell'attrice per la bestia, che ora si traduce in una specie di venerazione del cadavere, è da Wilder analizzato attraverso un'analisi psicologica che nulla trascura. Ciò che serve a fissare sul personaggio l'attenzione dello spettatore e ad impedire che del caso particolare si possa fare un caso generale, o comunque diffuso. A impedire, insomma, che quella sequenza si sposti sul piano della critica del costume, che divenga satira. Per rendersi conto del fatto, si rammenti come vengono trattate situazioni simili in un romanzo (anch'esso di ambiente hollywoodiano) dell'inglese Evelyn Waugh e si pensi a tutta quell'organizzazione di pompe funebri per gli animali che è oberata di lavoro per le innumeri richieste di intervento. Si pensi all'episodio del cane della ricca signora, alla compunzione dell'addetto al servizio che assiste allo strazio della donna e discute al tempo stesso con il padrone di casa sulle modalità (e il prezzo) dei funerali della bestia.

Sarebbe interessante un piú approfondito raffronto fra lo spirito del film di Wilder e quello del romanzo (« The Loved One »; « Il caro estinto » nella edizione italiana) di Waugh. Sia nel regista che nel romanziere l'ambiente hollywoodiano ha suscitato una macabra impressione. Waugh fa muovere i suoi personaggi ai margini dell'attività cinematografica e questa riproduce perciò di riflesso. Wilder, invece, affronta la situazione al centro e sceglie direttamente un personaggio che è vissuto, e ancora vive, per il cinema. Ma è un personaggio di ieri, un sopravvissuto: come tale è definito, analizzato, sferzato. Il mondo cinematografico attuale agisce sul fondo e, per quanto sia sempre presente, non influisce sull'azione che da lontano.

Ecco la differenza fra Waugh e Wilder: il primo si sofferma su una Hollywood, diciamo cosí, di secondo piano per rivolgere una critica tanto piú aspra e feroce (perché indiretta) a quell'altra e maggiore Hollywood; il secondo non evita l'ambiente centrale ma di questo si avvale per retrocedere nel tempo, incrudelire su chi oggi non ha piú alcuna importanza in quell'ambiente, e lasciare per il resto le cose come stanno. Ed è chiaro che, in queste condizioni, si fa il possibile per evitare ogni sconfinamento nella satira o nella condanna morale.

Wilder dimostra, in *Sunset Boulevard*, come meglio non potrebbe, d'avere con-

venzionalizzato l'apporto dell'espressionismo (accettando e rendendo assoluta la negazione della dignità umana). Non solo. Ma dimostra — se si osserva la evoluzione da *Double Indemnity* a *The Lost Weekend* a *Sunset Boulevard* — che ha sempre piú generalizzato lo sprezzo e il disgusto per l'immoralità dell'uomo. Sempre meno si è chiesto la ragione di questa immoralità, sempre meno ha creduto di dover fare distinzioni, di scoprire termini di confronto. Collegate a questa, vi sono altre due osservazioni da fare: l'accanimento posto da Wilder nel perseguire, ogni volta che gli sia possibile con il mezzo cinematografico, il suo scopo, è indirettamente (e significativamente) denunciato dal fatto che egli è andato a cercare l'« immoralità » e la « putrefazione » proprio nel paese che piú degl ialtri va fiero della propria giovinezza e della propria « sanità », e si è ingegnato a scoprire il rovescio della medaglia per il semplice gusto di farlo; inoltre, tutto ciò che egli contrappone all'« immoralità » proviene da un vago desiderio di purezza che non riesce mai a concretarsi e che, non avendo in sostanza alcun peso e non costituendo una forza attiva, tradisce un'origine cerebralistica, velleitaria (in *Sunset Boulevard* v'è l'esempio tipico: la figura della ragazza e le reazioni che lei, giovane, provoca in Joe, nauseato dai suoi rapporti con la vecchia attrice).

Nessun stupore, dunque, per i toni costantemente macabri di cui Wilder si compiace. E nessun stupore che egli, su tale strada, ottenga risultati di potenza non comune e che *Sunset Boulevard* sia l'opera sua piú rigorosamente e piú efficacemente risolta. La compattezza del racconto può dirsi esemplare. Ma oltre a constatare questo, occorre anche vedere di che cosa è fatta tale compattezza. Si tenga allora presente come, in Wilder, esista una stretta connessione fra l'intima tendenza al macabro e al moralmente repulsivo ed un modo di narrare che procede di effetto in effetto con una consequenzialità ed una « tenuta » che non vengono mai meno. Può accadere (e in *Sunset Boulevard* accade nella maniera piú raffinata, cioè piú accortamente dissimulata) che, se nella prima sfera d'interessi alla tendenza si sostituisce il compiacimento, nella seconda alla impeccabile successione degli effetti si sostituisce la ricerca caso per caso, e fine a se stessa, dell'effetto. Piú che alla composizione e alla sintesi si bada alle possibilità espressive del momento singolo, e si fa intero affidamento su quelle. La veloce corsa delle auto della polizia sulla strada asfaltata, all'inizio, vale per sé, è per sé vale ancor piú la successiva, improvvisa visione, di sott'acqua, del cadavere di Joe Gillis. E cosí via. Si potrebbe fare un catalogo degli effetti singoli ottenuti da Wilder. In un film cosí condotto riuscirà perfettamente intonata la sequenza finale, sullo scalone della villa, con tutto l'apparato grottesco macabro e spettacolare che serve a mostrare intensificato al massimo il crollo psichico della protagonista. A qualcuno probabilmente verrebbe fatto, a questo punto, di parlare di sadismo, ma la posizione di Wilder è comprensibilissima anche senza giungere a questi eccessi di giudizio.

Forse, non è piú necessario sottolineare la coerenza del regista nei confronti dell'argomento trattato. Ma se ancora lo fosse (per ribadire l'attribuzione di un titolo di merito che nessuno potrebbe contestargli), occorrerebbe subito aggiungere che tale coerenza non agisce sulla complessità — come è sembrato — ma su pochi e semplici elementi che ricorrono senza grosse variazioni e che non presentano mai problemi veramente ardui di sviluppo narrativo. E se è vero che Wilder, appena individuato il terreno su cui agire, vi si muove con assoluta sicurezza, non per questo si deve accettare tale fatto prima di aver osservato di qual genere sia il terreno scelto.

Possiamo riallacciarsi, adesso, a quanto è stato detto in principio. Abbiamo visto come Wilder incrudelisca sui sopravvissuti della Hollywood di ieri e come faccia il possibile per evitare sconfinamenti nel caso generale o, meglio, nella critica della Hollywood che ha soppiantato le fastidiose mode del passato. Senonché, ciò non gli riesce sempre possibile, e qualcosa deve pur dire su un ambiente che è, fondamentalmente, il medesimo: dominato dalle stesse leggi del successo, dalla stessa indifferenza per la sorte degli « inutili », dallo stesso modo di im-

piegare gli uomini nella macchina della produzione. E che sia fondamentalmente il medesimo ce lo lascia intuire proprio Wilder.

Ma si veda, ora, quanta noncuranza egli mostri, quale tono egli adotti ogni volta che affronta l'argomento. Diversa era la sua posizione nei riguardi della Hollywood di ieri, e non a caso. Joe Gillis propone al produttore la storia di un campione di *base-ball* che cade sempre piú in basso, e quello di rimando architetta su due piedi una bizzarra trasformazione del soggetto, che dovrebbe imperniarsi su una squadra di *base-ball* femminile (una bella sfilata di gambe, musiche e danze). Piú avanti, quando Joe collabora con Betty alla stesura di un nuovo soggetto, il discorso cade sull'opportunità di introdurre qualche elemento di psicanalisi. La ragazza storce la bocca, Gillis si giustifica dicendo che « la psicanalisi è di moda ». « Lascia stare — conclude Betty — il pubblico non vuole pensare ».

Critica, questa? Al piú, parrebbero « boutades » e neppur troppo spiritose. In realtà sono luoghi comuni, la cui ripetizione pura e semplice non ha alcun valore. Come non ha valore in senso critico, anche se umoristicamente e piú efficace, l'accenno di Gillis ad uno dei molti strani casi occorsogli durante la sua carriera: « Una volta scrissi un soggetto su di una quercia. Nel film, la quercia è diventata un motoscafo ». Dir questo, e dirlo in tal modo, non conta nulla, o ben poco. Come non conta nulla, ai fini di una polemica realisticamente intesa, l'analoga osservazione fatta nel libro del Florey al quale in principio ci siamo riferiti: « La stessa sceneggiatura serve dieci volte. Nella seconda versione il giornalista si trasforma in un radiocommentatore, nella terza in un poliziotto privato, nella quarta in un campione dell'automobilismo e nella quinta il giornalista cambia sesso e diventa redattrice di un giornale qualunque. E il pubblico americano, buono e ingenuo com'è, approva tutto. Bisogna pur far qualcosa la sera, e non sempre si può andare ad assistere ad un incontro di pugilato, o a ballare o sulla spiaggia di Coney Island o di Santa Monica ». Fermarsi qui, vuol dire restare in limiti assai poco compromettenti. No nsi può certo affermare che cosí si denuncia coraggiosamente la spensierata amoralità del produttore hollywoodiano. La si accetta, al contrario, come un fatto inevitabile e, tanto si suppone che nulla sia possibile fare contro di essa, che si volge ogni cosa allo scherzo. Un mezzo come un altro (ma piú comodo degli altri) per non pensarci. Inoltre, quando si condanna cosí recisamente la bolsaggine di certe vecchie attrici che pretendono di sopravvivere a se stesse e alla lor otramontata « maniera », non si accarezzano forse i gusti piú comuni (quelli che l'abitudine ha reso piú radicati) del pubblico « buono e ingenuo »? Almeno per impedirgli, con una parvenza di novità (nuove « dive » sostituite alle vecchie, nuove « maniere » che prendono il posto di quelle non piú sfruttabili), di frequentare troppo assiduamente i campi sportivi, le sale da ballo e le accoglienti spiagge di Coney Island e di Santa Monica?

Si può allora riprendere la domanda fatta in apertura: quale differenza sostanziale esiste fra l'atteggiamento critico di un Florey palesemente conformista (e quindi rintracciabile solo fra le righe di un libro di documentazione e non in film) e quello di un Billy Wilder che sul costume cinematografico hollywoodiano ha (o sembra avere) impostato un'opera dalle ambizioni di *Sunset Boulevard*? La risposta è ovvia.

Fernaldo Di Giammatteo

Rassegna della stampa

Immagini dei popoli

Da *Les nouvelles littéraires* del 10 maggio 1951 riportiamo il seguente articolo del Presidente della Giuria della Mostra di Cannes.

Come presidente della giuria del Festival di Cannes, ho dovuto vedere, durante tre settimane, cinque o sei pellicole al giorno, corti e lunghi metraggi. I films provenivano da tutti i paesi del mondo, e mi ha sorpreso la costanza e la forza con cui essi riflettevano i singoli caratteri nazionali. E' cosa nota che nelle altre arti (danza, musica, poesia, pittura), le opere portano profondamente impresso il segno d'origine dell'artista. Basta leggere una poesia di Federico García Lorca, anche tradotta, per comprendere ch'egli non poteva essere che andaluso. Al contrario, potrebbe parer naturale che il cinema, fondato su una tecnica internazionale e diretto a un pubblico mondiale, appaia meno intensamente nazionale. L'esperienza ci garantisce del contrario. Ogni popolo ha il suo stile cinematografico, alla stessa stregua che ha il suo stile musicale.

I caratteri nazionali inglesi aderiscono singolarmente a questa arte nuova. Il loro naturale contegno, la moderazione nel gestire, la sobrietà di linguaggio, il pudore nello svelare i propri sentimenti — tutto ciò riesce loro molto utile sullo schermo. Essi sono abituati a esprimere le passioni piú vive meno con i discorsi ed i gridi che con mutamenti d'espressione appena percettibili e con atteggiamenti simbolici. Ora, è, appunto, in questo campo che il cinema trionfa. Un sorriso appena represso non sarebbe visibile a teatro che per gli spettatori delle prime file. La luce vi è troppo diffusa, i personaggi troppo piccoli per chi guarda dal loggione. Al cinema, un « primo piano » renderà questo sorriso percettibile e vicino agli occhi di tutti Ricorderete certamente, in *Breve incontro*, il gesto con cui un uomo diceva addio alla donna che amava Una mano sulla spalla, uno scambio di sguardi e tutto era detto. O, nel *Terzo uomo*, quella ragazza che alla uscita dal cimitero passava davanti al protagonista, rifiutando di guardarlo. Tutto ciò era perfettamente inglese e perfettamente cinematografico. L'*humor* britannico produce delle incantevoli commedie cinematografiche, il segreto del cui successo è nell'impossibilità dell'autore. Gli sceneggiatori di *Passaporto per Pimlico* o di *Noblesse oblige* erano nella grande tradizione di Swift

Gli italiani sono stati i grandi vincitori del Festival. Essi avevano inviato quattro films, tutti notevoli. Quali sono le loro caratteristiche nazionali? Essi hanno anzitutto questo enorme vantaggio: che ogni italiano è un attore nato. Percorrete una via popolare di Roma o di Napoli: incontrerete a ogni passo piccole commedie commoventi o incantevoli, recitate da grandi attori spontanei. E' stato proiettato a Cannes un film perfetto: *Napoli milionaria*. Si tratta della vita di una strada napoletana prima, durante e dopo la guerra. La parte principale era sostenuta da una figura collettiva: la Strada. A questo lato favorevole, occorre aggiungere un senso naturale del drammatico e un nobile gusto per i grandi problemi. *Miracolo a Milano* e *Cristo proibito* pongono delle questioni scottanti senza però risolverle come si conviene a un'opera d'arte. E benché *Napoli milionaria* sia una commedia, il

tema centrale è molto impegnativo e serio; le guerre cominciano e finiscono, ma la vita quotidiana dei poveri torna sempre al suo precario punto di partenza.

I films russi sono molto russi, perché lo vogliono essere. Già nei romanzi di Turgheniev e di Dostojevskij, avevamo incontrato fra i personaggi degli artisti profondamente nazionali, che volevano liberarsi dall'Occidente e creare un'arte veramente russa. *Mussorgky* è una biografia del grande compositore, intesa a mostrare come egli abbia liberato la musica russa dalle influenze straniere e si sia ispirato al popolo. Seconda caratteristica: il cinema russo è didattico; partecipa a uno sforzo di propaganda; ha l'ordine di essere « funzionale » e non « formale ». Le pellicole a colori che abbiamo premiate erano dei documentari, destinati a dimostrare la grandezaz dello sforzo compiuto dal popolo russo. Nel *Cavaliere della stella d'oro* il documentario è romanzato (l'argomento è infatti la carriera di un giovane eroe del lavoro, che intraprende l'elettrificazione del suo kolkoz e vi riesce). Esso mi ha molto interessato, in quanto ci rivelava un tipo di vita che siamo curiosi di conoscere ed esaltava uno sforzo costruttivo. Avremmo avuto senza dubbio un'opera d'arte, se esso non fosse stato talvolta guastato da un eccesso di dogmatismo. Aggiungete, nello sfondo, dei bei paesaggi, degli oceani di grano dorato, e voi avrete Tolstoi. Perché anche egli era nazionale, didattico, dogmatico e poetico.

E l'eterna Germania. Abbiamo visto alcuni film tedeschi e abbiamo constatato, una volta di piú, che le nazioni non mutano... Non voglio certo dire che la Germania di Adenauer sia quella stessa di Hitler. Ma gli archetipi che ammaliano l'anima tedesca sono rimasti quelli del tempo di Goethe e di Hoffmann. Un cineasta tedesco rifà, a sua insaputa, un *Faust*, cosí come Thomas Mann scrive un *Dottor Faust*. Ne *La stella cadente* (storia di comete e di fine del mondo, simbolo della guerra) abbiamo ritrovato Mefistofele, la lotta metafisica tra il Bene ed il Male e la redenzione finale di Faust salvato dall'amore. Il dottor Caligari, in Germania, non è morto pi di quanto lo sia il dottor Faust. Ci augureremo di vedere, accanto a questi « racconti di mistero e di immaginazione », anche qualche film umano e ralista sulla vita del popolo tedesco in questo periodo di ricostruzione. L'Apocalisse è senza dubbio un libro sacro, ma non è il solo.

Le caratteristiche nazionali americane sono di piú difficile individuazione, appunto perché una di esse è l'internazionalismo americano. Tutte le correnti culturali europee si sono mescolate in questo calderone gigantesco. Alcuni di questi aspetti possiamo ritrovarli nei films. *Sunset Boulevard*, uno degli ultimi successi di Hollywood, è fortemente germanico. Il cinema americano si mostra piú a suo agio nella commedia americana di costumi: *Eva*, *I migliori anni della nostra vita*: appena affronta argomenti europei, subito decade. Esso è già stato guastato da un eccesso di ricchezza. Le difficoltà attuali, moderandolo, gli recano un sensibile giovamento. La perfezione tecnica dell'immagine e del suono evoca la potenza industriale della nazione. La semplicità del dialogo ricorda Hemingway. Il bisogno del lieto fine è stato per lungo tempo una delle caratteristiche del cinema americano, ma *Sunset Boulevard* finisce male, eppure trionfa. Mi sarà permesso di dire che in molti casi mi auguro che Hollywood resti fedele al *happy ending?* Non è affatto vero che tutto finisca male, ed è una grande attrattiva del carattere americano di avere fiducia nella vittoria finale dell'amore o della giustizia.

Dalla Spagna e dall'America latina bisogna attendersi molto. Passione, sensualità, originalità di scenografie, tutti gli elementi di un gran cinema è dato trovare in loro; solo, esse devono dominare la tentazione di un facile pittoresco: nacchere, corride. Il film messicano di Bunuel, *I dimenticati*, ricordava Goya, nel suo senso dell'orrore e nella sua bellezza. Quanto alla Francia, le caratteristiche del grande regista sono le stesse di ogni grande artista francese: esigenza di una costruzione chiara, amore del buon artigiano per la perfezione tecnica e sensualità poetica che presta il suo incanto alle cose e agli esseri piú semplici. *Il diavolo in corpo*, *La Femme du Boulanger*, i primi film di René cese. A Cannes, *Giustizia è fatta* è un

brillante esempio di costruzione francese.

L'amore per Parigi è anch'esso una caratteristica nazionale francese. Amiamo tanto la nostra città, che non cesseremo mai di passeggiare per essa. Nell'ultimo film di Duvivier, Parigi è l'interprete principale. La migliore sequenza del *Castello di vetro* è una passeggiata per Parigi; l'uomo di cinema vi potrà trovare sempre delle immagini nuove. Vi ricorderete del canale in *Hotel Nord,* e la notte sulla Senna addormentata, degli eroi del *Diavolo in corpo.* Aggiungete che per Parigi tutto il mondo ha gli occhi della Francia. I nostri cineasti hanno dunque qui una vasta materia a loro disposizione.

E' vero perciò che l'arte piú grande è profondamente nazionale, sia per la scelta degli argomenti che per il modo di trattarli. Ma se l'artista è legato alla vita del suo paese, il pubblico è internazionale. Ed è per questo che il film può essere un potente strumento di pace. Esso dovrebbe far comprendere alle masse che la vita dei popoli che esse non conoscono è piú prossima a loro di quanto esse non pensino. Per questo bisogna (ed è sufficiente) che il cinema sia umano ed onesto.

André Maurois

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*
Poligrafica Commerciale - Roma - Via Emilio Faà di Bruno, 7 - Tel. 34-734